ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ

КАК РИСОВАТЬ

ХОСЕ М. ПАРРАМОН

АРТ-РОДНИК

КАК РИСОВАТЬ

КАК РИСОВАТЬ

Хосе М. Паррамон

Исторический очерк,
материалы и принадлежности,
технические приемы,
теория рисунка,
практические упражнения

АРТ-РОДНИК

ББК 85.103(3)
П 18

Оригинальное издание:
Cómo dibujar

Автор Хосе Мария Паррамон Вильясало
Перевод Н.Н.Мультатули
Редактор Т.И.Хлебцова
Художественно-технический редактор Н.Г.Дреничева
Корректор Л.И.Гордеева
Компьютерная верстка М.С.Чупеева, О.А.Волчков

World Rights:
© Parramón Ediciones, S.A., Barcelona, 1999
Издание на русском языке:
© Арт-Родник, Москва, 2001

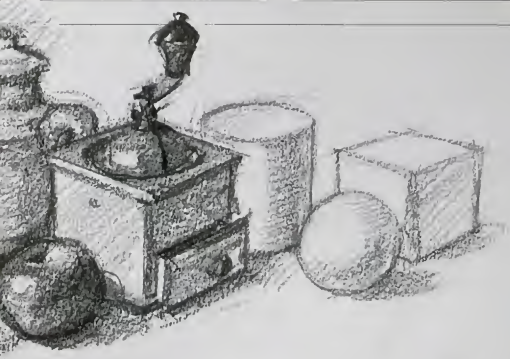
ISBN 5-88896-080-2

Все права зарезервированы. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена в каком бы то ни было виде без письменного согласия владельцев авторского права.

Отпечатано в Испании

1 (на предыдущей странице) Копия пастели Эжена Делакруа (см. с 22, ил 47)

Содержание



История художественного рисунка 7
Доисторический период 8
Греция и Рим 9
Искусство Востока 10
Средние века 11
Кватроченто 12
Леонардо да Винчи 13
Микеланджело 14
Рафаэль 15
XVI век: Венеция 16
Эпоха Возрождения в Европе 17
Барокко: Рубенс, Рембрандт, Веласкес 18
XVIII, XIX и XX века 20, 22, 24

Материалы, принадлежности, технические приемы 27
Бумага для рисования 28
Необходимые принадлежности 30
Графитный карандаш, эстомпы, резинки 31
Техника работы графитным карандашом 32
Уголь для рисования 34
Основные приемы работы углем 35
Мел и сангина 36
Перья и кисти 38
Цветные карандаши 40
Фломастеры 44
Тоновая отмывка – первый шаг в искусстве акварели 46
Восковые краски 48
Волшебство пастели 50

Основы рисунка 53
Выбор и постановка модели 54
Расчет размеров и пропорций 56
Расположение в пространстве. Проблема трехмерности 58
Натюрморт 60
Как работать над более сложными темами 62
Основы перспективы 64
Воздушная перспектива 66
Перспективное построение окружности и цилиндра 67
Деление во фронтальной перспективе 68
Рисунок мозаики в угловой перспективе 69
Перспектива падающих теней 70
Перспектива теней при солнечном свете 71
Валеры: закон тональных соотношений 72
Свет и тень 74
Контрасты 76
Воздушная среда 77

Практические упражнения 79
Набросок 80
Микель Феррон рисует портрет углем и белым мелом 82
Висенс Балластар пишет курицу восковыми карандашами 84
Рисуем стори-борд 86
Раскрашивание стори-борда фломастерами 88
Тоновая отмывка пейзажа двумя красками 90
Хосе Парламон рисует портрет цветными карандашами 94
Перевод рисунка на бумагу, раскрашивание лица и волос 96
Франсиско Кресио пишет пастелью букет цветов 100
Микель Феррон рисует цветным мелом обнаженную натуру 106

Благодарность 112

Все начиналось 20 000 лет назад, в эпоху палеолита, когда первобытный человек стал покрывать стены своей пещеры рисунками. Сто семьдесят веков спустя в Древнем Египте создавалось множество рисунков на папирусе и на стенах гробниц. За восемь столетий до нашей эры греки дали миру таких выдающихся художников, как Полигнот, Филий и Апеллес. Позже их творения вдохновили Рим. В то же время в мусульманских странах Востока развивалось свое искусство, с присущими только ему стилевыми особенностями. Для средних веков характерно сосуществование разных стилей. Эпоха Возрождения связана с целым рядом открытий, сделанных итальянскими и фламандскими художниками в начале XV века. Великие живописцы того времени – Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Тициан, Корреджо, Дюрер, братья Карраччи – проявляли особый интерес к рисунку. Позже, в XVII веке, им на смену придут Рубенс, Веласкес и Рембрандт. Появившаяся в начале XIX века акварель получила свое развитие в творчестве Тёрнера и успешно дошла до нашего времени. Вспомним также искусство рококо и неоклассицизм, романтизм и импрессионизм – рисунок во все времена снискал себе заслуженную славу. А теперь остановимся подробнее на некоторых страницах его истории.

История художественного рисунка

Доисторический период

Художественная деятельность человека насчитывает около 20 000 лет. В те далекие времена люди рисовали на стенах своих пещер быков, бизонов, лошадей, вкладывая в эти рисунки магический смысл, а затем молились им, чтобы охота была удачной.

Египет

Искусство Древнего Египта связано непосредственно с представлениями египтян о божественной природе фараона. Все, что имело отношение к нему и к его жизни, должно было быть правильно отображено, чтобы послужить моделью для жизни загробной. Вот почему древнеегипетскую живопись следует в первую очередь искать в гробницах.

Рисунки древних египтян отличаются поразительной стройностью и удивительным разнообразием. Сначала на куски известняка наносили предварительный рисунок. Окончательный вариант создавался прямо на стене или на деревянной доске красками, полученными на основе пигментов, заме-

3

4

3 *Бизон* Пещера Альтамира, Сантильяна дель Мар, Сантандер, Испания. 20 000 лет назад, в эпоху палеолита, первобытный человек изображал на стенах пещер животных

5

2 (на предыдущей странице) Копия наскального рисунка в пещере Альтамира

4 Фигурка бизона, вырезанная из рога северного оленя. Найдена в пещере Мадлен. Музей Сен-Жермен-ан-Ле, Франция.

5. *Пир* Деталь росписи гробницы Джехути, Фивы (1448–1422 гг. до н.э.). Египетские настенные росписи отличаются особой гармонией линий, яркостью красок и наличием сюжета.

Греция и Рим

шанных на гуммиарабике и яичном белке, и кистью из тончайших тростниковых волокон.

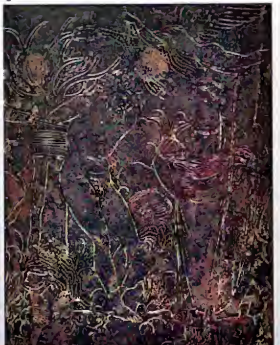
Греция и Рим

Древние источники повествуют о художнике Зевксисе, жившем в Греции. Рассказывают, что его живопись была столь совершенна, что однажды пролетающая мимо птица попыталась склевать виноград, изображенный на картине. К сожалению, его произведения не сохранились, равно как и картины Парразия и Апеллеса, которые пользовались не меньшей известностью, чем Зевксис. Однако о высоком и самобытном искусстве Древней Греции, достигшем наивысшей выразительности и гармонии к V—IV векам до н.э., в так называемую классическую эпоху, мы можем судить по изображениям, которые украшают погребальные урны и керамические вазы. Римское искусство появляется в VI веке до н.э. Дошедшие до нас в большом количестве произведения — фрески, мозаики, керамика — свидетельствуют о греческих заимствованиях, отмеченных этрусским и италийским влиянием.

6

7

8



9

6. Греческий погребальный лекиф, украшенный линейным рисунком на белом фоне (V в. до н.э.). Частное собрание

7. Деталь греческого погребального лекифа (см. ил. 6). Благодаря точности пропорций, ясности композиций и гармонии линий греческий рисунок эпохи классицизма, вдохновлявший не одно поколение художников, и по сей день остается эталоном в искусстве

8. Рисунок, украшающий эту цисту (см. ил. 9), отличается точностью и изяществом линий. Его композиция напоминает роспись греческих ваз.

9. *Циста Фикорони*. Мастер Новий Плантий. Музей виллы Джулия, Италия. Цистами называются цилиндрические сосуды с крышкой, на ножках и с ручками в виде бронзовых фигурок людей (здесь – Дионис с двумя сатирами). Поверхность таких сосудов гравировалась при помощи резца. Эта циста – шедевр этрусского искусства – украшена сценами из мифа об аргонавтах.

Искусство Востока

В VII веке ислам, возникший на Ближнем Востоке, распространился на огромной территории, простирающейся от Гималаев до западного побережья Африки. Поскольку Коран запрещал изображать живые существа, живопись и скульптура Востока развивались лишь в области прикладного искусства. Дошедшие до нас в большом количестве сирийские, персидские и монгольские произведения изобразительного искусства отличаются особым богатством колорита и изяществом орнамента.

В средние века буддийская Индия познала настоящий расцвет монументальной живописи, которая к XIII веку постепенно уступила место книжной миниатюре. Основой для создания миниатюр служили сначала пальмовые листья, а затем бумага, пришедшая на север Индии из Персии.

10

10. *Вороны, раздувающие костер, чтобы выкурить сов.* Миниатюра. Сирия. 1325–1350. Национальная библиотека, Париж.

11. Кацусика Хокусай (1760–1849). *Набегающая волна вблизи Канагавы.* Австрийский музей прикладного искусства, Вена. Хокусай – знаменитый японский художник, рисовальщик и иллюстратор XIX века. Его поразительные по своему совершенству композиции оказали большое влияние на импрессионистов

11

Средние века

Европейская культура средних веков подчинена условностям и принципам христианства, не имеющим ничего общего с античным язычеством. По этой причине средневековое искусство, тематика которого носит почти исключительно религиозный характер, решительно отринуло свойственную классическому искусству чувственность, отказавшись от обнаженной натуры. Одним из источников характерных для искусства средневековья форм является декоративное искусство Северной Европы времен Каролингов (VII–IX вв.), и в особенности творчество ирландских миниатюристов. Искусство Византии, пришедшее на смену античному, предопределило возникновение романского стиля (XI–XII вв.), а в конце XII века свою легкость и утонченность привнесла в средневековое искусство готика.

12

12 Неизвестный художник Гравюра из «Книги Лукиана», изображающая святого Гигена. XI век.

13

13 Рисунок из «Книги Иисуса Навина». Библиотека Ватикана. На свитке пергамента, намотанном на деревянный цилиндр, византийский художник X века изобразил эпизоды из жизни Иисуса Навина. Рисунки сделаны пером и тушью и размыты кистью.

Изобретение бумаги

Бумага была изобретена в Китае в 105 году нашей эры. На Западе она появилась благодаря арабам, наладившим производство бумаги на Среднем Востоке, в Северной Африке и в Европе. К концу XIV века бумагой уже широко пользовались художники, подкрашивая ее иногда в разные тона. В XVIII веке англичанин Джеймс Ватман, а спустя сто лет француз Этьен Кансон наладили производство бумаги для рисования.

14

15

14, 15. Производство бумаги ручным способом начинается с приготовления бумажной массы, в которую входит вода, клей и растительные волокна. В эту массу погружают сито, на котором удерживается нужное для изготовления одного листа количество массы (ил. 14). Как только вода стечет, листы укладывают в стопку, прокладывая между ними фетр. Бумажные листы в стопках отжимают под прессом (ил. 15), а затем подвешивают для просушки.

Кватроченто

Одним из самых плодотворных и ярких периодов истории как итальянского, так и мирового искусства был XV век, так называемое кватроченто. На это время приходится расцвет художественного творчества в Падуе, Ферраре, Мантуе, Венеции и особенно во Флоренции. Самые известные итальянские семьи обращаются с заказами к прославленным скульпторам и художникам, таким как Донателло или Пьеро делла Франческа, в творчестве которых встречаются формы, ставшие впоследствии характерными для эпохи Возрождения. Делла Франческа первым использовал принципы построения перспективы, разработанные с математической точностью архитектором Брунеллески. Рисунок становится необходимой составляющей любого вида художественной деятельности, свидетельством мастерства. Для рисования используют уголь, акварель, сангину, металлический штифт.

16

16. Антонелло да Мессина (1430–1479). *Портрет молодого человека*. Альбертина, Вена. Бумага, тонированная сепией, уголь. Антонелло относится к тем редким итальянским художникам, в творчестве которых заметно влияние фламандского искусства, в частности Ван Эйков. Это особенно ощущается в необычайно выразительных деталях

17. Сандро Боттичелли (1445–1510) *Аллегория Изобилия*. Британский музей, Лондон. Розовая бумага, коричневые чернила, перо, кисть черный и белый мел

17

18

Леонардо да Винчи

Имя Леонардо да Винчи (1452–1519) вменяет в себя всю эпоху Возрождения. Этот неутомимый исследователь, писатель, ботаник, геометр, изобретатель – пример «универсальной гениальности». Для него наука и искусство дополняют друг друга и позволяют глубже познать природу вещей. Леонардо принадлежит честь множества открытий во всех областях художественного творчества. Благодаря открытой им светотени западноевропейское искусство поднялось на качественно иную ступень. Его наброски и записи свидетельствуют о вечном поиске новых геометрических комбинаций и необычных композиционных форм. Леонардо проявил также гигантскую творческую фантазию в разработке новых художественных приемов.

19

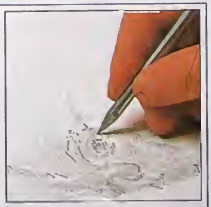
19. Леонардо да Винчи (1452–1519) *Мадонна с младенцем, св. Анной и Иоанном Крестителем* 1498. Национальная галерея. Лондон. Картон, уголь, белила

18. Лоренцо ди Креди (1459–1537) *Голова старика в камилавке* Лувр, Париж. Желтоватая бумага, серебряный штифт, белила

20. Леонардо да Винчи. *Автопортрет*. Королевская библиотека. Турин. Сангина.

20

21



Металлический штифт

Металлический штифт – это инструмент для рисования, представляющий собой серебряный или свинцовый стержень, позволяющий получить темную линию, похожую на угольный штрих.

Металлический штифт был известен еще в Древней Греции, однако широкое распространение он получил в эпоху Возрождения, после появления специальной бумаги для рисования, которую художник сам тонировал. Вы тоже можете рисовать таким способом. Возьмите толстую свинцовую или оловянную проволоку, заточите конец и рисуйте (лучше всего на меловальной бумаге), как это показано на рисунке 21.

Микеланджело

Величайший скульптор эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти (1475–1564) является крупнейшей фигурой в истории искусства всех времен. Слава пришла к нему в ранней молодости, когда двадцатилетним юношей он создал «Оплакивание Христа» для собора Св. Петра в Риме, ставшее одной из самых известных скульптур Возрождения. Несколько лет спустя из глыбы мрамора, к которой до него никто не смел прикоснуться, он изваял своего знаменитого «Давида». Ему же принадлежат роспись купола собора Св. Петра и фрески Сикстинской капеллы в Ватикане. Когда папа Юлий II предложил Микеланджело эту работу, тот согласился скрепя сердце, так как не считал себя живописцем, а живопись – занятием достойным для мужчины.

Микеланджело увлеченно изучал строение человеческого тела, для чего препарировал трупы, рискуя быть арестованным «за надругательство над мертвыми».

Глубокое знание анатомии позволило художнику создать целую серию рисунков, изображающих в энергичной манере самые смелые повороты тела. Их копировали художники многих поколений, чтобы научиться тому, что знал и умел великий мастер.

22 Микеланджело Буонарроти (1475–1564) *Сибилла Ливийская*. Этюд. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Кремовая бумага, сангина. Это один из многочисленных этюдов, выполненных художником во время работы над фресками Сикстинской капеллы.

23 Микеланджело Буонарроти. *Обнаженный*. Этюд. Лувр, Париж. Бистр, перо. Изучая анатомию человека, Микеланджело создал большое количество таких этюдов.

22

23

Рафаэль

24 Рафаэль (1483–1520). Этюд к картине *Воскресение Христа*. Деталь. Музей Эшмолеан. Оксфорд. Несмотря на несомненное влияние Микеланджело, в рисунках Рафаэля объемы трактуются с большей мягкостью.

25 Рафаэль *Головы и руки (Апостолы Иоанн и Петр)*. Этюд к картине *Преображение*. Музей Эшмолеан. Оксфорд. Черный мел, белила. Перед вами пример виртуозного рисунка и светотеневой моделировки головы.

Рафаэлло Санти (1483—1520), или Рафаэль, сын художника из Урбино, был учеником Перуджино, творчество которого отличалось мягкостью и с уравновешенностью. Влиянием Перуджино и объясняются золотистые тона, воздушность пейзажа, необыкновенное чувство покоя, свойственные ранним произведениям Рафаэля. Постоянно совершенствуясь, он изучал и с поразительной легкостью перенимал приемы своих предшественников. У Леонардо да Винчи он научился сфумато, пирамидальной композиции и гармоничному соотношению между фигурой и пейзажем. Позже он будет покорен мощью и динамизмом «Обнаженных» Микеланджело, а также необычайными цветовыми контрастами венецианской живописи. Когда Рафаэлю исполнилось двадцать пять лет, папа Юлий II поручил ему роспись залов Ватикана; год спустя, в 1509 году, слава его будет столь велика, что затмит самого Микеланджело.

Свежесть и своеобразие манеры Рафаэля в передаче движения особенно ощущаются в его рисунках. Неутомимый труженик, он оставил множество прекрасных портретов, свидетельствующих не только о совершенстве техники, но и о доброжелательном отношении к позирующим.

24

25

XVI век: Венеция

В первом десятилетии XVI века в Венеции разрабатывается новая концепция живописи: утрачивается четкость построения, которой славились Флоренция и Рим. У истоков новой живописи, в основе которой лежит сопоставление чистого цвета и оттенков, стоят такие художники, как Джорджоне и Джованни Беллини. Однако окончательно она утвердится в творчестве трех великих мастеров: Тициана, Тинторетто и Веронезе. Все эти живописцы были талантливыми рисовальщиками. Они оставили немало работ, выполненных углем, черным мелом и итальянским карандашом. Но в первую очередь все они были мастерами цвета, и поэтому линия в их рисунке несколько теряет свою определенность, уступая место противопоставлению объемов.

26

27

28

26. Тициан (1490–1576). *Юпитер и Ио*. Музей Фитцуиллъям, Кембридж. Это типичный рисунок живописца. Не обращая внимания на отдельные детали художник лепит общую структуру масс.

27. Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547). *Стоящая обнаженная*. Лувр, Париж. Голубая бумага, черный и белый мел.

28. Андреа дель Сарто (1487–1531). *Этюд рук*. Галерея Уффици, Флоренция. Сангина. Дель Сарто – крупнейший флорентийский художник XVI века.

Эпоха Возрождения в Европе

Новые веяния, охватившие итальянское искусство, распространились далеко за пределы Итальянского полуострова. Художники европейских стран внимательно следили за развитием искусства в Италии; многие даже специально отправлялись туда, чтобы увидеть всё своими глазами. Под влиянием итальянского искусства оказались Кранах, Грюневальд, Бальдунг, Дюрер, что предопределило пути развития их собственного стиля. Среди этих художников особо выделяется Альбрехт Дюрер (1471–1528). Он начал свой творческий путь с обучения мастерству гравера в Нюрнберге, затем совершил две поездки в Италию, где изучал венецианскую живопись.

В его творчестве свойственная немецкому искусству точность рисунка сочетается с геометрической гармонией, характерной для итальянцев. Дюрер, непревзойденный мастер гравюры, стоит у истоков акварельной живописи.

29

29 Альбрехт Дюрер (1471–1528). *Травы*. 1503. Альбертина, Вена. Это одна из самых знаменитых акварелей Дюрера.

30. Альбрехт Дюрер. *Четыре апокалипсических всадника*. Около 1497. Деталь. Ксилография. Одна из многочисленных гравюр Дюрера – непревзойденного мастера этого вида искусства.

30

Ксилография

Альбрехт Дюрер был великим мастером гравюры на дереве и меди. Гравюра на дереве, или ксилография, предполагает гравирование рисунка резцом или штихелем по отполированному дереву. Затем на доску наносится краска, поверх которой накладывается лист мокрой бумаги. При помощи лоснила бумага плотно прижимается к доске, и вырезанное изображение отпечатывается на ней таким образом, что бороздки остаются белыми, а остальные линии и пятна окрашиваются в черный цвет. Техника офорта – гравюры на металле, чаще всего на меди – заключается в следующем: на медную пластину наносят кислотоупорный лак, по которому стальной иглой процарапывают до металла рисунок. После этого пластину помещают в азотную кислоту, которая вытравляет на металле углубления в тех местах, где лак отсутствует. Удалив лак, на доску наносят краску, закатывая ее в полученные углубления, и переводят рисунок на бумагу.

Барокко: Рубенс, Рембрандт, Веласкес

К началу XVII века Рим продолжает оставаться крупным художественным центром, хотя итальянское искусство и утрачивает свое ведущее положение. Появляются новые центры: Антверпен, Амстердам и Севилья. Именно в этих городах будут творить выдающиеся мастера барокко. В Антверпене в мастерской Рубенса под его началом работало множество художников. Здесь по заказу самых блестящих королевских дворцов Европы создавались сотни произведений. Рубенс – просвещенный человек, тонкий знаток и коллекционер живописи – выработал свой собственный стиль, который позволил ему создавать как героические, отмеченные высокой патетикой полотна, так и излучающие тепло портреты. Желая познать опыт признанных старых мастеров, Рубенс объездил всю Италию. Рембрандт же безвыездно прожил в Амстердаме, где испытал радость успеха, богатство, забвение и нищету. В своих поражающих силой воображения и чувственностью произведениях он широко использовал все возможности светотеневой моделировки. Диего Веласкес обучался живописи в

31

32

33

31. Копия этюда Питера Пауля Рубенса, известного под названием *Обнаженный, поднимающий какой-то предмет*. Лувр, Париж. Этот рисунок, выполненный мелом цвета жженой сиены и белым мелом на кремовом фоне, свидетельствует о глубоких познаниях художника в анатомии.

32, 33. Рембрандт ван Рейн (1606–1669). *Старик с разведенными руками*. Картинная галерея, Дрезден. Карандаш. *Сидящий юноша*. Музей Рембрандта, Амстердам. Рисунок пером. Оба наброска свидетельствуют о необыкновенном таланте Рембрандта – рисовальщика.

Севилье, однако очень рано был призван ко двору и отправился в Мадрид, где и создал большинство своих глубоко реалистичных полотен.

35

34

34. Диего Веласкес (1499–1560). *Голова кардинала Борджиа*. Королевская академия Сан-Фернандо, Мадрид. Уголь. Вы видите один из немногих дошедших до нас рисунков Веласкеса.

35. Эль Греко (1541–1614). Этюд скульптуры Микеланджело *День*. Пинакотека, Мюнхен. Голубовато-серая бумага, уголь. Эль Греко относился к творчеству Микеланджело с некоторым скептицизмом, что не помешало ему зарисовать одну из скульптур великого мастера, украсивших гробницу Медичи.

36. Питер Брейгель Старший (1530–1569). *Лето*. Художественная галерея, Гамбург. Коричневые чернила, перо. Рисунок известен также под названием *Крестьяне*. Голландец Брейгель был не только замечательным пейзажистом, но и лучшим рисовальщиком своего времени.

36

XVIII век

Период расцвета рисунка приходится на XVIII век. В Италии, а именно в Венеции, многие художники, в том числе Каналетто и Гварди, активно работают в жанре ведуты, или городского пейзажа. В Англии к концу века подлинно национальным искусством становится акварель, непревзойденным мастером которой считается Тёрнер.

Во Франции эпохи рококо рисунок достиг пределов утонченности в творчестве Фрагонара, Буше и Ватто. Самой распространенной техникой была так называемая техника трех карандашей (уголь, сангина и белый мел на тонированной бумаге). Однако не менее популярной была и пастель. Эта техника, известная еще в XVI веке, вступила в пору своего расцвета во многом благодаря работам Латура, Розальбы Каррьеры и Перронно.

37

37. Жан-Антуан Ватто (1684–1721). *Девять этюдов головы*. Пти Пале, Париж. Кремовая бумага, черный и белый мел, сангина. Комбинация этих трех красок дала название технике, в которой выполнен рисунок техника трех карандашей

38. Франческо Гварди (1712–1793). *Портик*. Перо, размывка кистью коричневым тоном. Музей Коррер, Венеция. Гварди известен главным образом благодаря своим ведутам – видам Венеции, которые были очень популярны среди английских туристов.

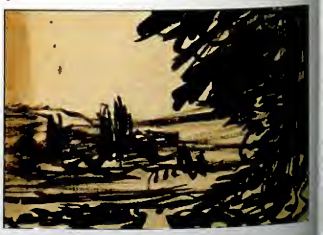
39. Джошуа Рейнольдс (1723–1792). *Этюд головы*. Галерея Тэйт, Лондон. Уголь. Рейнольдс – самый известный английский портретист XVIII века, основатель Британской королевской академии и первый ее президент. Он в совершенстве владел техникой портрета, о чем свидетельствует этот рисунок.

40. Александр Козенс (1717–1786). *Пейзаж*. Британский музей, Лондон. Тушь, кисть.

38

39

40



41. Уильям Тёрнер (1775–1851) *Венеция. Вид Гидекки при восходе солнца*. Британский музей, Лондон. Одно из многочисленных произведений, созданных Тёрнером во время его поездок в Венецию; специалисты утверждают, что лучшие акварели мастера относятся именно к этому периоду.

42. Пьер Поль Прюдон (1758–1823) *Стоящая обнаженная*. Лувр, Париж. Голубая бумага, черный и белый мел.

43. Франсиско Гойя (1746–1828) *То самое*. Из цикла *Бедствия войны*. Музей Прадо, Мадрид. Офорт

44. Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867). *Обнаженная*. Музей Энгра, Монтобан. Этот исполненный чувственности этюд – образец академического стиля – был выполнен Энгром при работе над одной из центральных фигур картины *Турецкая баня*.

41

42

43

44

XIX век

В XIX веке в рисунке отразилось развитие романтизма и реализма. Позже его широко использовали импрессионисты, изображая природу в вечном обновлении. Следует отметить, что импрессионизм предопределил ход развития живописи в конце прошлого столетия.

45 Эдуар Мане (1832–1883). *Изабель Лемонье*. 1880. Лувр, Париж. Акварель. Этот быстрый набросок, в котором художник стремился зафиксировать «первое впечатление», несет в себе главную идею импрессионизма – художественного направления, во главе которого стоял Мане.

45

46

47

48

46 Эдуар Вюйар (1868–1940). *Вид из окна художника на площадь Вентимийль*. Частное собрание. Пастель. Большой мастер смешанных тонов, Вюйар показывает в этой работе, насколько относительна роль сюжета в изобразительном искусстве.

47 Эжен Делакруа (1798–1863). *Смерть Сарданапала*. Этюд. Лувр, Париж. Пастель, сангина.

48. Камиль Коро (1796–1875). *Деревья над озером*. Лувр, Париж. Бумага, уголь, тушь.

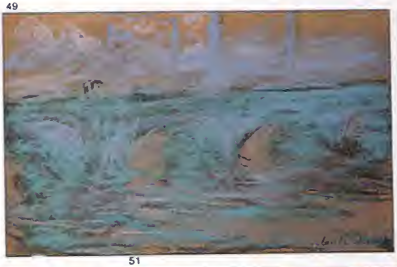
49. Клод Моне (1840–1926). *Мост Ватерлоо. Лондон*. Музей Орсэ, Париж. Розовато-бежевая бумага, пастель

50. Винсент Ван Гог (1853–1890). *Вид на море Сент-Мари*. Музей Соломона Р. Гуггенхейма, Нью-Йорк. Тушь, тростниковое перо

51. Эдгар Дега (1834–1917). *Вытирающаяся женщина*. Музей Орсэ, Париж. Пастель. Примеры яркой индивидуальной манеры двух художников: волнообразные линии у Ван Гога и вертикальные штрихи у Дега

52. Поль Сезанн (1839–1906). *Фисташковое дерево во дворе Шато-Нуар*. Художественный институт, Чикаго. Бумага, карандаш, акварель

49



50

51

52

53

53. Опост Ренуар (1841–1919). *Три купальщицы*. Лувр, Париж. Карандаш, сангина, белый мел.

XIX и XX века

Конец XIX – начало XX века отмечены взлетом импрессионизма. Рисунок становится менее реалистичным, для него характерны синтез форм и драматическое звучание красок. Такие художники, как Лотрек, Штук, Матисс, Грос и другие, работают над выразительностью штриха и тонального пятна, в постоянном поиске новых форм и красок: «Я не ищу, я нахожу»,– говорил Пабло Пикассо. Являя собой пример художника, полностью себя реализовавшего,"он любил повторять: «Чтобы добиться успеха, нужно много работать». Пикассо родился в 1881 году, рисовать начал с десятилетнего возраста. В шестнадцать лет он написал картину «Наука и Милосердие», отмеченную на Большой выставке в Мадриде. В 1900 году девятнадцатилетний Пикассо впервые отправляется в Париж. Там он делает зарисовки и пишет этюды, изображая все, что попадается ему на глаза. Для

54

54 Анри Тулуз-Лотрек (1864–1901) *Портрет проститутки*. Частная коллекция. Альби, Франция. Синий и красный карандаш

55 Эгон Шиле (1890–1918) *Сидящая обнаженная*. Художественно-исторический музей. Вена. Карандаш, акварель. Рисунок отличается оригинальностью позы модели, стилизацией фигуры и условностью колорита

56 Франц Штук (1863–1928). *Поцелуй сфинкса*. Эрмитаж. Санкт-Петербург. Уголь. Какие мощные режие, я бы даже сказал, нистовые контрасты, какое воображение и какой рисунок!

55

56

набросков он всегда имеет при себе небольшой блокнот (см. ил. 57). Год спустя, в 1901 году, наступает знаменитый

57

голубой период Пикассо, уже получившего признание публики. В 1904 году начинается новый период его творчества – розовый. В 1906 году Пикассо изобретает кубизм и создает свои первые скульптуры, а в 1912-м – коллажи и декорации к балетам на музыку Сати, Стравинского, де Фальи. Он рисует портреты этих композиторов (ил. 59), а также своих друзей – художников и поэтов. Пикассо выставляется в Париже, Барселоне, Мадриде, Лондоне, Нью-Йорке, Мюнхене, предлагая публике исключительно предметные, не абстрактные произведения, но всегда ошеломляющие разные. Творчество Пикассо – превосходный пример эволюции искусства в XX веке.

57. Пабло Пикассо (1881–1973). *Женщина в профиль со шляпной картонкой (Модистка).* Набросок пастелью сделан в блокноте для зарисовок, подаренном художником барселонскому Музею Пикассо. Размеры оригинала 105 x 58 мм

58. Пабло Пикассо. *Женщина в ложе.* Коллекция Шарля Оберштега, Женева. Холст, масло. Пикассо создал эту картину в Париже в 1901 году, тем не менее по стилю она очень современна: такие произведения встречаются сегодня на любой выставке. На обратной стороне этой картины Пикассо написал другую – *Любительница абсента.*

59. Пабло Пикассо. *Портрет Игоря Стравинского.* Музей Пикассо, Париж. Этот рисунок пером, отличающийся оригинальной линейной манерой, выполнен в Париже в 1917 году. Можно лишь восхищаться изяществом и уверенностью, с которыми художник создал образ великого русского музыканта и своего друга

58

59

Прежде чем говорить о том, как рисовать, нужно знать, чем. Итак, чем же мы будем рисовать, в какой технике, какими материалами пользоваться? Вам знакомы карандаши и кисти? Вы знаете, что значит стирать резинкой и растушевывать? А слышали ли вы о тростниковом пере?

А о технике трех карандашей? Используемые в рисунке материалы, принадлежности и техника мало меняются с течением времени. Однако бывает, что, зайдя в магазин, вдруг видишь новый мягкий графитный карандаш, дающий акварельный эффект: штрих, оставленный этим карандашом, может быть размыт кистью. В другой раз обнаруживаешь, что фирма Faber добавила двадцать новых цветных карандашей к своему самому большому набору, заменив прежнюю, металлическую коробку с 60 карандашами очень удобной деревянной, содержащей 80 карандашей. Или вдруг узнаёшь о существовании цветных карандашей с пастельным эффектом.

Поэтому мы решили посвятить одну главу материалам и принадлежностям, как традиционным, так и самым современным.

Материалы, принадлежности, технические приемы

Бумага для рисования

Начиная разговор о бумаге, скажем, что в принципе для рисования годится любая бумага: белая и тонированная, тонкая и плотная и т.д. Однако, работая на специальной бумаге для рисования, пусть не самого высшего качества, можно достичь лучших результатов. Качество бумаги зависит от сырья, из которого она изготовляется: тряпье, смесь тряпья и древесной массы или макулатура. Проклейка определяет прочность бумаги. Большое значение имеет и текстура, то есть зернистость бумаги. Различают мелкозернистую, среднезернистую и крупнозернистую бумагу. Мелкозернистая и среднезернистая подходит для любой техники рисунка, в то время как крупнозернистая предназначена в основном для тоновой отмывки и акварели. Хотя стороны листа отличаются друг от друга по текстуре, проклеены они одинаково, так что для работы художник может выбрать любую. Бумага высшего качества поме-

60

61

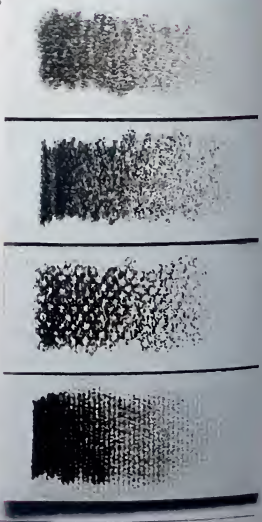
62

63

60–63 При работе в технике, требующей использования воды, бумага, особенно если она недостаточно плотная, при увлажнении может покоробиться. Чтобы избежать этого, её нужно предварительно намочить под струей водопроводной воды, а затем натянуть на планшет (ил. 61), закрепив со всех сторон клейкой лентой (ил. 62, 63), и просушить в течение четырех-пяти часов.

64 Бумага для рисования продается отдельными листами или в виде альбомов

65



64

66

67

чена в углу листа водяным знаком. Мы рекомендуем вам использовать в работе бумагу марки Canson, Arches, Fabriano, Scholler, Grumbacher, Whatman, Guarro (см. таблицу). Названные фирмы специализируются в выпуске белой и цветной бумаги. Что касается цветной бумаги, отметим марку Ingres и тонированную бумагу Canson (ил. 68). Она бывает самых разных оттенков и очень удобна для работы углем, белым и цветным мелом, сухой и жирной пастелью, а также цветными карандашами.

Бумага продается в виде блок-альбомов разного формата или рулонов размером 2 х 10 м, а также отдельными листами формата 50 х 65 см и 70 х 100 см. Размеры зависят от страны-производителя.

65 Образцы (сверху вниз) мелко-, средне- и крупнозернистой бумаги для рисования, на которых графитным карандашом выполнена тональная градация. Внизу бумага Ingres, тональная градация выполнена углем

66, 67 Эти рисунки – этюд гипсовой головы Сенеки и натюрморт – выполнены сангиной и мелом на тонированной бумаге

68 Ассортимент тонированной бумаги французской фирмы Canson для работы углем, цветным мелом и пастелью

68

Крупнейшие производители бумаги для рисования

Arches	Франция
Canson	Франция
Fabriano	Италия
Grumbacher	США
RWS	США
Scholler	Германия
Whatman	Англия
Guarro	Испания

Необходимые принадлежности

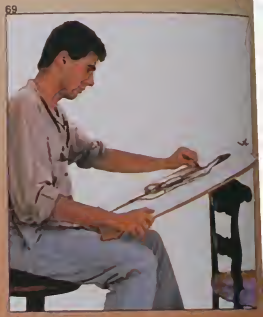
Владение рисунком необходимо для любого вида пластического и декоративного искусства, архитектуры и рекламы. Существует множество техник рисунка – от угля до акварели, включая сангину, цветные карандаши, пастель и, конечно, графитный карандаш. Бумага для рисования может быть любого качества, белой или цветной. Рисовать можно, положив лист на картонную папку или на планшет, с мольбертом или без него. Для того чтобы работать, вполне достаточно иметь бумагу и карандаш; все остальное можно рассматривать как дополнительные материалы.

Перед тем как приступить к работе, поговорим еще о некоторых немаловажных вещах. Прежде всего художнику должно быть удобно. Обычно рисуют сидя. Работы же большого формата или особо сложные выполняются стоя. Во-вторых, папку для рисования необходимо к чему-либо прикрепить: в мастерской это может быть мольберт, а на пленэре – камень, дерево или любой другой предмет. Существуют специальные складные мольберты, на которых можно закрепить планшет с бумагой. Правда, они предназначены для живописи маслом, но вполне могут быть использованы и для рисования на пленэре.

69. Для рисования необходимо иметь картонную папку среднего формата для хранения бумаги (на ней же закрепляют лист во время работы), а также зажимы. Работают обычно сидя, нижний край планшета при этом упирается в колени, а верхний прислонен к спинке стула

70. При работе за мольбертом стул должен стоять на некотором расстоянии от него. Это позволит вам приближаться к рисунку или отдаляться от него, не передвигая стул. Обратите внимание, как работает художник: глаза прищурены, карандаш в вытянутой руке.

71. Делая зарисовки или работая над деталями, карандаш держат как при письме (А). Для нанесения основных линий рисунка лучше держать карандаш в ладони (Б). А такой способ держать карандаш (В) позволяет наносить тени в любой части рисунка


69

70

71

Графитный карандаш, эстомпы, резинки

Наиболее часто для рисования используют графитный карандаш. Впервые графит был обнаружен в 1560 году в Кумберленде, на севере Англии. В Европе он известен с 1640 года. В 1792 году инженер-химик Жак Конте разработал простой способ получения графитных карандашей: он смешал графит с глиной и заключил в деревянную (кедровую) оболочку. Благодаря этому изобретению появились карандаши различной твердости, дающие разный по жирности штрих.

В настоящее время производство карандашей значительно усовершенствовано. Они выпускаются самого разного качества.

1. Карандаши высшего качества 19 степеней твердости (ил. 75). Мягкие (В) предназначены для художественного рисунка, твердые (Н) — для черчения. Карандаши НВ и F — средней твердости.

2. Школьные карандаши четырех степеней твердости (№ 1соответствует 2В, № 2 — В; № 3 — Н; № 4 — 2Н). Рисовать лучше всего карандашами № 2 и 3. Мы советуем иметь четыре карандаша: школьный № 2 для общих работ и нанесения тональных пятен; мягкий карандаш 2В; карандаши 4В и 8В для интенсивных черных тонов, объемных набросков, быстрых зарисовок и нанесения густых теней.

72

73

74

75

72. Графитный карандаш (А); графитный карандаш акварельного типа (Б), чистый графит (В), автоматический карандаш для мягких стержней толщиной 5 мм (Г), палочка графита (Д)

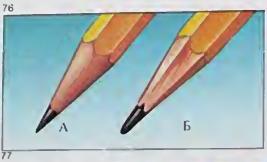
73. Эстомпы

74. Мягкая резинка (А); резинка, вставленная в корпус автоматического карандаша (Б); жесткая резинка (В).

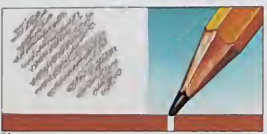
75. Шкала твердости для карандашей высшего качества. Твердые (Н) и мягкие (В) карандаши

Техника работы графитным карандашом

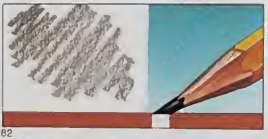
76



77



78

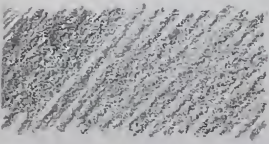


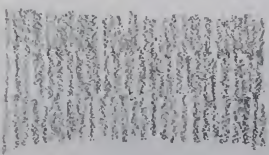
79

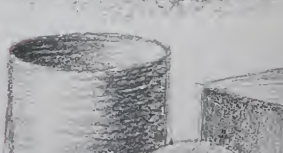
80

81

82







76. Заточить каранда[illegible] можно точилкой (А) [illegible] бритвой или ножом (Б)

77. Так выглядит штри[illegible] проведенный графи[illegible]ным карандашом обы[illegible]ным способом под на[illegible]клоном примерно в 45°

78. Если карандаш дер[illegible]жать в ладони, нак[illegible] может быть больши[illegible] Линия наносится бок[illegible]вой поверхностью ос[illegible]рия, отчего она получа[illegible]ется толще

79. Если карандаш по[illegible]вернуть на 180° в сторо[illegible]ну, противоположную плоской стороне ос[illegible]рия, можно провес[illegible] очень тонкую линию

80. Для увеличени[illegible] жирности штриха ну[illegible]но время от врем[illegible] поворачивать каран[illegible]даш вокруг своей оси

81. Работая графитной палочкой плашмя, мож[illegible]но равномерно закра[illegible]шивать большие пове[illegible]хности и выполнять то[illegible]новые градации

82. Здесь представлены образцы штрихов и то[illegible]новых градаций, кото[illegible]рые можно получить на среднезернистой бума[illegible]ге, работая графитным карандашом 2В

83

83, 84. Большинство художников делают растушевку пальцами или нижней частью ладони

84

88

86. Применение эстомпа позволяет получить нежнейшие переходы тона, при этом штрих, нанесенный карандашом или углем, теряет свою четкость

87. Резинку можно использовать и для раскрытия светлых участков на готовом рисунке.

87

85

Резинка – незаменимая принадлежность рисовальщика, но пользоваться ею надо очень осторожно и не слишком увлекаться, иначе можно повредить поверхность бумаги. Резинки делятся на два основных типа: жесткие (пластиковые и каучуковые) и мягкие, послушные, как пластилин (так называемые снимки), которые могут приобретать любую форму. Однако роль резинки нельзя свести только к удалению какого-либо элемента или его исправлению. В некоторых случаях она используется рисовальщиком и в других целях, например для высветления того или иного участка. Действительно, сравните портрет Бетховена до и после обработки его резинкой (ил. 86 и 87): в первом случае лицо просто растушевано, во втором оно местами высветлено резинкой. Еще одним инструментом рисовальщика является эстомп – бумажная палочка с заостренными концами. Эстомпы широко применяются при работе с карандашом, углем, сангиной, пастелью, когда требуется смягчить рисунок, получить тональные пятна и тоновые градации нужной интенсивности. Обычно работают одновременно двумя-тремя эстомпами разной толщины: при этом каждый конец служит для растушевки участков одной интенсивности. Иметь под рукой набор эстомпов – дело хорошее, однако большинство художников предпочитают пользоваться пальцами или ладонью (ил. 84).

85. Тональное пятно или тоновая градация, полученные графитным карандашом (А), после растушевки пальцами темнеют (Б), так как содержащийся в нашей коже жир при надавливании выделяется на поверхность бумаги

Уголь для рисования

Уголь был известен еще древним грекам, которые из обугленных веток ивы, винограда и ореха получали материал, похожий на тот, которым мы пользуемся сегодня. Он идеально подходит для натурных зарисовок, а также для подготовительных набросков. Уголь продается в виде палочек длиной 13–15 см и диаметром 5–15 мм. Существует три вида угля: мягкий, средний и твердый. Среди производных угля в первую очередь назовем угольный карандаш (ил. 88), или карандаш Conte, который бывает разной степени твердости.

Марка	Сверхмягкий	Мягкий	Средний	Твердый
Conte	3B	2B	B	HB
Faber-Castell «Pitt»	—	мягкий	средний	твердый
Koh-i-Noor	1 2	3,4	5	6
Staedtler «Carbonit»	4	3	2	1

Одной из разновидностей угля для рисования является прессованный уголь, древесный или синтетический, к которому добавляют растительный клей, а иногда и глину для придания тону большей интенсивности (ил. 88, 1, 3 и 4). Следует также упомянуть и угольный порошок (ил. 93), который используют при работе над большими поверхностями.

88. Угольные карандаши различной твердости (1); прессованная угольная палочка Conte (2); прессованная синтетическая угольная палочка (3); палочки разных размеров, полученные из обугленных веток ивы, виноградной лозы и ореха (4, 5).

89–91. Образцы штрихов при работе углем: разлохмаченный штрих (ил. 89); тонкий четкий штрих угольного карандаша (ил. 90); жирный черный штрих прессованного угля (ил. 91).

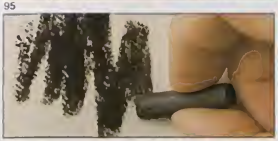
92, 93. Угольный порошок позволяет получать тоновые градации, в которых линия как таковая отсутствует. В виде порошка выпускаются и другие пигменты: зеленая, синяя, сангина.

Основные приемы работы углем

94

94 Конец угольной палочки быстро тупится. Тем не менее ею можно проводить достаточно тонкие линии, если заточить ее в виде лопатки и работать ребром.

95



95 При работе всей плоскостью лопатки получается жирная линия той или иной степени насыщенности.

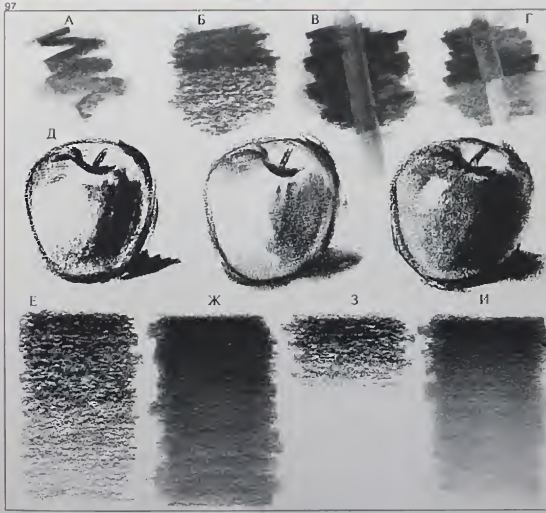
96

96 Держа угольную палочку плашмя, можно получить широкую, жирную линию, что очень удобно для тональных пятен или тоновых градаций.

Уголь не рекомендуется для работ, требующих особой четкости линии и тщательной проработки деталей, зато он незаменим для светотени и моделировки фигур путем сопоставления пятен разной интенсивности.

Уголь плохо удерживается бумагой, легко стирается резинкой или тряпкой и растушевывается эстомпами или пальцами. Чтобы сохранить рисунок углем, по окончании работы его обязательно надо закрепить. Закрепитель для угля продается во флаконах и аэрозольных баллонах (в первом случае он наносится на рисунок при помощи пульверизатора). После высыхания на поверхности рисунка образуется тонкая пленка, прочно удерживающая уголь на бумаге.

97



97 Уголь непрочно прилегает к бумаге, его легко стереть (А) или даже сдуть (Б); его можно высветлить или растушевать пальцем (В) и полностью удалить, хотя на бумаге всегда остается след (Г). Однако уголь позволяет работать в самой широкой тональной гамме. В этом можно убедиться, глядя на изображенное здесь яблоко (Д). Угольный карандаш или синтетическая угольная палочка прочнее простого угля и обладают большей укрывистостью. На рисунке видно, что тональная градация, осуществленная угольным карандашом (Е), после растушевки чернеет и утрачивает свои свойства (Ж). Этого можно избежать, сделав пятно меньшим по размеру (З), а затем увеличить его при помощи эстомпа (И).

Мел и сангина

Белый мел — известняк, соединенный с водой и связующими веществами, — продается в виде цилиндрических и квадратных палочек. Мел может быть и цветным. Состоит он из чистого пигмента (в случае основных цветов) или из красителя, смешанного с белым мелом и связующими веществами, — для промежуточных тонов. Некоторые фирмы предлагают сегодня пастель, по твердости не уступающую мелу, в наборах более чем из 80 цветов. Фирма Faber выпускает особый набор, который состоит из 12 цветов, от охры до сиены жженой, а также гамму из шести серых карандашей разной тональности, к которым добавлены белый и черный.

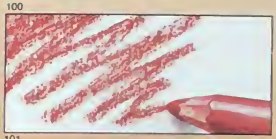
98

98. Сверху вниз: белый мел, темная сепия и сангина в палочках (1, 2, 3); белый мел и сангина марки Koh-I-Noor (4, 5; существует еще и набор цветных мелков Koh-I-Noor). Карандаши Conte: сангина, сепия, белый (6, 7, 8).

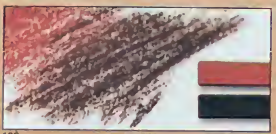
99. Две коробки цветного мела и наборы для работы углем. Обратите внимание на наборы мелков цвета охры и сангины, изготовленных фирмой Faber

99

100



101



102

100–102. Карандаш сангины позволяет с успехом работать над довольно тонкими деталями (ил. 100). Сочетание сангины и темной сепии дает интересные цветовые решения (ил. 101). Однако наибольшее богатство колорита достигается при работе сангиной и темной сепией на цветной бумаге, особенно, если отдельные места выделить белым мелом

103, 104. Эти рисунки Микеля Феррона выполнены в технике трех карандашей на тонированной бумаге

Слово «сангина» происходит от французского — «sang» — «кровь», что связано с ее красновато-коричневым цветом. В ее состав входит порошок окиси железа, небольшое количество мела и связующее вещество. Белый мел, сангина, темная сепия, а также мел других типичных цветов (например, охра, оливково-зеленый) выпускаются в виде карандашей и палочек диаметром 5 мм. Мел и сангина продаются поштучно.

Художники Возрождения разработали и широко использовали интересный способ рисования: они наносили рисунок сангиной или сепией и углем на тонированную бумагу, а затем белым мелом высветляли нужные участки. В этой технике, известной как техника трех карандашей, рисовали в XVII веке Рубенс и Йорданс, а в XVIII – Буше, Фрагонар и Ватто.

103

104

Перья и кисти

Тушь, как черная так и цветная, бывает твердой (в плитках) и жидкой (в небольших флаконах). Твердая тушь разводится водой и применяется главным образом для отмывок.

При работе тушью чаще пользуются металлическими перьями, вставленными в деревянную ручку. Очень удобна ручка «осмироид», которую по мере надобности заряжают тушью. Из кистей для работы тушью больше всего подходят колонковые или кисти из волоса манусти с № 3 по № 6. Для работы в технике сухой кисти лучше брать жесткую щетинную кисть, а для мягких отмывок – японскую кисть типа суми-ё.

Нетрудно догадаться, что тростниковое перо делают из сухого тростника. Конец тростника обрезают наискосок и расщепляют, придавая ему вид обыкновенного металлического пера. Обмакнув такое перо в тушь и проведя им по бумаге, можно получить совершенно особые серые тона. Не забудем упомянуть и ротринг, который заряжается баллончиком с тушью. Он снабжен съемным пером и очень удобен для проведения ровных линий одной толщины.

105

106

106, 107. Перья для рисования, тушь и чернила для авторучки. Для разведения сухой туши или для ее разбавления используется только дистиллированная вода.

107

105. Материалы для рисования пером. Сверху вниз: тростниковое перо (1); кисти: щетинная, колонковая и японская из волоса пони – применяется в технике суми-е (2, 3, 4), ротринг (5); ручка с металлическим пером (6); ручка «осмироид» (7). К этому списку можно добавить черную шариковую ручку и литографский карандаш такого же насыщенного черного цвета.

108

109

110

111

108, 109. Чтобы провести тонкую линию или средней толщины, перо и ручку надо держать как обычно при письме (ил. 108). Чем больше наклон, тем жирнее получается штрих.

110. Чтобы добиться такого результата, нужно нанести рисунок простым карандашом, провести ротрингом ряд параллельных линий, а затем металлическим пером увеличить толщину отдельных штрихов пропорционально густоте теней.

111. Этот рисунок выполнен металлическим пером и сухой кистью.

112. Микель Феррон *Обнаженные*. Оба рисунка выполнены ротрингом.

113, 114. Эти два пейзажа нарисованы тростниковым пером и тушью. На рисунке внизу справа текстура крупнозернистой бумаги и размывка кистью прекрасно дополняют рисунок пером.

112

113

114

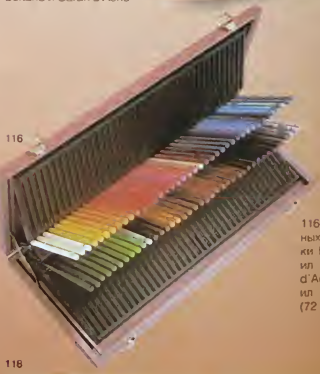
Цветные карандаши

Вы, наверное, удивитесь, если я скажу, что множество великолепных картин самых известных художников написано обыкновенными цветными карандашами. И в самом деле, цветные карандаши ни в чем не уступают другим материалам для рисования и живописи. Более того, они просто незаменимы в процессе обучения, когда мы только учимся выбирать, комбинировать и смешивать краски. Действительно, работа акварелью или маслом, которые разводятся водой или разбавителем, владение кистью, тростниковым пером, шпателем требуют определенных знаний и опыта. Например, при работе акварелью нужно знать, сколько взять, скажем, красной краски, а сколько воды, чтобы получить розовый цвет, а при работе маслом – сколько взять охры и какой плотности, чтобы, смешав ее с ультрамарином, кармином и белилами, получить теплый сероватый тон. Я не собираюсь пугать вас, но учтите, что, как только приступаешь к работе акварелью, акриловыми красками, пастелью или маслом, обязательно возникают подобные трудности.

А вот что касается цветных карандашей... Простой пример лучше всяких

115

115 Цветные карандаши Rexell Cumberland, Faber Caran d'Ache, ниже – грифели Cumberland и Caran d'Ache



116

116–118 Наборы ... ных карандашей ... ки Faber (80 ... ил 116) ... d'Ache (40 ... ил 117) и ... (72 цвета ил. 118)

117

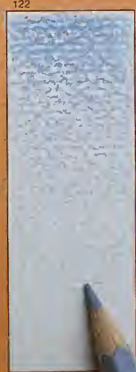
118

119

120

121

122



123

слов: вы хотите окрасить листья дерева в бутылочно-зеленый цвет — вам стоит лишь взять соответствующий карандаш, и всё. Вы заметили на одном из листьев желтоватый блик, который хотите передать. Нет ничего проще! Вы без нажима наносите на это место бутылочно-зеленый цвет, а затем берете карандаш цвета охры и накладываете новый слой. Так постепенно, от светлого к темному, вы чередуете цвета, изменяя оттенок по своему желанию. Оценили преимущество цветных карандашей?

Цветные карандаши позволяют нам рисовать в нужной тональности, работая от светлому к темному, изменяя оттенок по своему желанию.

Если вы решили рисовать цветными карандашами, в вашем распоряжении наборы из 30, 72 и даже 80 цветов. Там будет и бутылочно-зеленый, и перманент зеленый, и изумрудно-зеленый — до 10 оттенков зеленого цвета. И если при работе акварелью или маслом вы можете, получив на палитре нужный зеленый цвет и покрыв им поверхность, тут же раскаяться и начать все исправлять или переделывать заново, то, работая знакомыми с детства карандашами, вы добиваетесь нужного цвета постепенно, продвигаясь от светлого к темному.

119, 120. Во время работы удобно держать в свободной руке сразу все карандаши нужной гаммы (ил. 119). Полезно также иметь под рукой специальный стакан, куда можно поставить карандаши, которые понадобятся во время работы.

121. Советую приобрести три четыре держателя. Они позволят использовать самые короткие карандаши, которые неудобно держать в руке.

122, 123. Вы видите результат работы карандашами с акварельным эффектом: слева – тональная градация, выполненная по сухому светло-синим карандашом на крупнозернистой бумаге для акварели; справа (ил. 123) – эта же тональная градация после того, как по бумаге провели влажной кистью.

Цветные карандаши

124 Смешивание красок происходит за счет наложения прозрачных слоев разного цвета один на другой. Можно, конечно, обойтись и без этого, используя готовые цвета, входящие в состав наборов из 40 карандашей и более.

125 Если по пятну голубого цвета пройтись желтым, получится светло-зеленый цвет. Однако, если проделать то же самое в обратном порядке, зеленый цвет получится более темным.

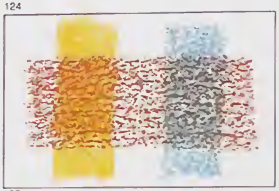
126, 127 Наносите предварительный рисунок цветным карандашом в зависимости от выбранного вами сюжета (голубым, серым, охрой, сиеной). Никогда не пользуйтесь графитным карандашом: он испачкает рисунок.

128, 129 Работая цветными карандашами, продвигайтесь от светлого к темному, постоянно контролируя получаемые цвета и оттенки.

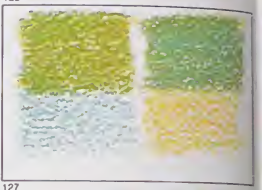
130, 131 Цветные карандаши позволяют получить рисунок, похожий на пастель. Для этого модель раскрашивают как обычно, а затем по рисунку проходятся белым карандашом.

132, 133 Здесь вы видите все цвета спектра, полученные при помощи трех карандашей первичных цветов (ил. 132) и набора из 12 карандашей (ил. 133).

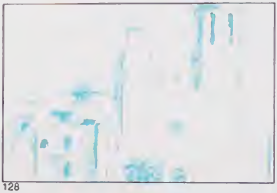
124



125

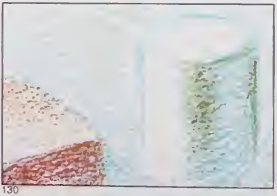


126



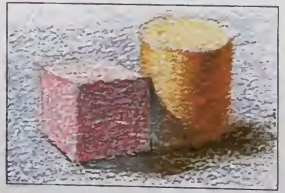
127

128



129

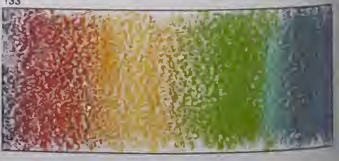
130



131

132

133



134

Поговорим теперь о свойствах цветных карандашей, об их отличительных особенностях. Грифель цветного карандаша, состоящий из замешанного на воске и лаке красящего пигмента, заключен в деревянную оболочку. Помимо обыкновенных ученических наборов из 12 цветов есть наборы цветных карандашей высшего качества, содержащие от 12 до 80 цветов и оттенков. Марка Caran d'Ache предлагает коробки с 40 карандашами двух степеней твердости: средней твердости и мягкими. Фирма Rexel Cumberland производит наборы из 72 карандашей, а Faber помимо наборов из 60 цветов выпускает еще и роскошные коробки с 80 карандашами. Почти все изготовители выпускают сегодня как водостойкие цветные карандаши, так и акварельные. Упомянем еще карандаш с квадратным грифелем марки Cumberland, а также цилиндрический стержень Neocolor марки Caran d'Ache. Все названные карандаши представлены на иллюстрациях 115–118.

135

134, 135. Эти рисунки показывают неисчерпаемые возможности, которые предоставляют нам цветные карандаши. Высокогорный пейзаж выполнен на тонированной серой бумаге Canson. Видите, в некоторых местах бумага просвечивает, ее серый цвет в сочетании с голубым и зеленым определяет общую холодную гамму произведения (ил. 134). Церковь Сен-Жермен-де-Пре в Париже (ил. 135) нарисована в более теплой гамме. Обратите внимание на участки, где художник использовал для размывки влажную кисть, они чередуются с местами, где карандашный штрих хорошо виден

Фломастеры

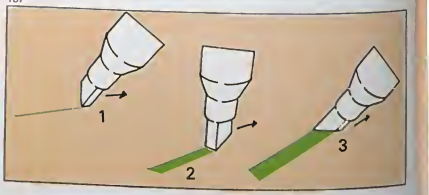
Фломастер – самый молодой из всех описанных в этой книге материалов. Он был изобретен в Японии в шестидесятых годах и представляет собой ручку с резервуаром, наполненным специальными чернилами, которые по сети капилляров подаются на пишущую часть, изготовленную из пористого синтетического материала. Чернила фломастера состоят из пигмента, растворенного в керосине, который по своему составу похож на спирт. Есть также водные фломастеры, которые были придуманы специально для детей. Фломастеры бывают трех видов: толстые – для покрытия больших поверхностей, средние – для прорисовки деталей и тонкие – для контуров и линейного рисунка.

Известно пять крупнейших изготовителей фломастеров, среди которых особо выделяются американская марка Pantone Letraset (толстые фломастеры 203 цветов и тонкие 223 цветов) и английская Magic Marker (123 цвета в очень изящной упаковке). Фломастерами рисуют на специальной бумаге типа marker paper или на очень гладкой; мелованная бумага для работы фломастерами не подходит. Если фломастер новый и чернила с легкостью поступают на бумагу, линия получается однородной, ровной, что позволяет заполнить большие поверхности, не оставляя видимых штрихов. Для создания плавного перехода тонов существуют бесцветные фломастеры, позволяющие получить нужные по интенсивности тональные пятна и тоновые градации.

Существует три способа рисования толстым фломастером (ил. 137): ребром – если нужно провести тонкую линию (1), узкой стороной – для линии средней толщины (2) и широкой стороной, держа фломастер под наклоном, – для жирного штриха (3).

136

137



138

139

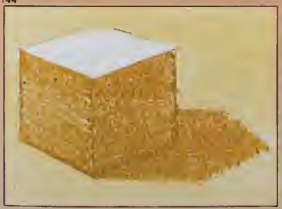
140

141

142

143

144



145

138 Клод де Сен *Портрет Алисии*. Этот портрет написан широкими мазками, наложенными один рядом с другим, которые сливаясь, образуют однородно окрашенные поверхности.

139 Микель Феррон *Лодки в порту*. Вот каких результатов можно добиться, работая фломастерами.

140 Чернила фломастера прозрачны, благодаря чему при наложении одного цвета на другой можно получить третий.

141 Такие градации получаются при помощи бесцветного фломастера или путем слияния красок.

142, 143. Фломастерами рисуют от светлого к темному. Из-за прозрачности краски, как и в акварели, наносить светлый тон на более темный невозможно.

144, 145. При последовательном нанесении нескольких слоев краски одного цвета тон становится темнее.

Тоновая отмывка – первый шаг в искусстве акварели

Тоновая отмывка представляет собой монохромное изображение, получаемое при работе только черной краской или в сочетании с другой: черной и сепией, черной и синей, черной и зеленой... Множество известных художников прошлого создавали эскизы и даже целые картины в технике тоновой отмывки: Леонардо да Винчи и Рафаэль, Ван Гог и Пикассо, а также Рубенс, Рембрандт, Лоррен, Констебл, Гойя, Делакруа, Моне.

Тоновую отмывку обычно производят акварельными красками, однако для нее годятся и черная тушь и сепия. Для разведения краски используется только дистиллированная вода. В тоновой отмывке применяются те же материалы, что и в акварели: вода, кисти, в том числе плоские, краски, губка, промокательная бумага, белый воск для резерважей, а также вспомогательные принадлежности: стакан (мисочка), графитный карандаш, ватные палочки для удаления избытка краски и т.д.

Тоновая отмывка – первый шаг в искусстве акварели. Так как она выполняется

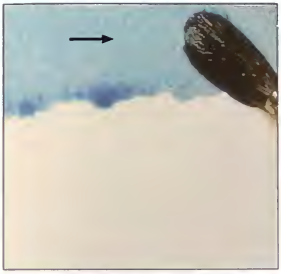
146

146 Голова ребенка, написанная в технике тоновой отмывки.

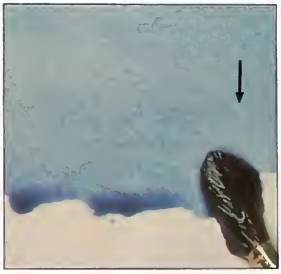
147. Вам понадобятся те же материалы, что и при занятиях акварелью.

147

148



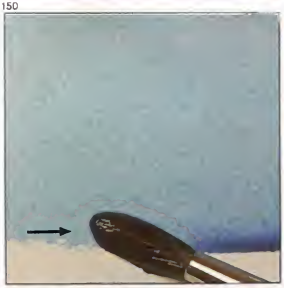
149



148–150. Чтобы выполнить отмывку, проведите сначала кистью № 12 слева направо горизонтальную полосу шириной 2–3 см (ил. 148). Продолжайте работать сверху вниз, внимательно следя, чтобы кисть оставалась влажной (ил. 149). В конце работы промокните кисть и уберите излишек краски, скопившийся у нижнего края (ил. 150).

151–153. А теперь займитесь тоновой градацией. Для начала в верхней части листа слева направо, от одного края до другого, проведите полосу кистью, насыщенной краской (ил. 151). Теперь быстро прополощите кисть и постепенно размывайте краску, сильно нажимая на кисть, чтобы выжать из нее воду (ил. 152). Затем обработайте градацию более или менее влажной кистью в горизонтальном направлении (ил. 153).

150



151

152

153

одной краской, вам удастся избежать сложностей, связанных с цветовыми соотношениями. Работая над тоновой отмывкой, художник может полностью сосредоточиться на рисунке и характерных для этой техники приемах: отмыть поверхность, осуществить тоновую градацию или зарезервировать участок.

Восковые краски

Техника работы восковыми красками – одна из самых древних. За 500 лет до н.э. она уже была известна в Египте, Греции и Риме под названием энкаустика. В настоящее время восковые краски продаются в виде наборов, содержащих до 48 цветов. Масляная пастель обладает теми же свойствами, что и восковые краски, с той разницей, что они, как правило, тверже и суше, поскольку содержат меньше жира. Этим же объясняется и то, что восковые краски довольно тяжело наносятся на поверхность. Воск – материал твердый и влагоотталкивающий; при наложении одного слоя краски на другой он твердеет и становится гладким, краски плохо сцепляются, нанести светлый тон на более темный становится довольно трудно. Масляная пастель мягче, нежнее; светлые мазки легко ложатся на темные, как и при работе обыкновенной пастелью. Тем не менее возможности, предоставляемые восковыми красками и масляной пастелью, практически одинаковы. Действительно, и восковые краски и масляная пастель наносятся путем втирания в бумагу, а затем растушевываются пальцем. И те и другие краски укрывисты. Их одинаково трудно стереть; для этого ножом или бритвой с бумаги удаляется слой воска или жира, и после этого поверхность зачищается пластиковой резинкой. Если слой светлой краски покрыт более темной, можно процарапать верхний слой, чтобы проступила краска нижнего, давая эффект негативного изображения. Масляная пастель и восковые краски одинаково хорошо растворяются в скипидаре, что позволяет размывать их кистью, создавая нечто вроде «восковой отмывки».

154

155

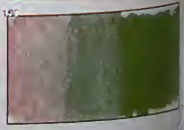
156

157

158

159

160



161

154. Набор масляной пастели Conté à Paris, состоящий из 48 цветов, внизу металлическая коробка с 48 восковыми карандашами марки Caran d'Ache

155. При работе восковыми карандашами и масляной пастелью краску втирают в основу.

156. Восковые карандаши, как и масляная пастель, обладают хорошей кроющей способностью, что позволяет накладывать одну краску на другую, даже, например, белую на красную.

157. Стереть эти краски резинкой нелегко. Я нанес слой кармина, затем соскоблил краску бритвой и подчистил это место резинкой, но, как видите, удалить краску полностью мне так и не удалось.

158. Если на светлую краску (в данном случае желтую) нанести слой более темной (кармина), а затем процарапать верхний слой, можно получить так называемый эффект негатива.

159. Если развести восковые краски или масляную пастель скипидаром, можно получить вот такую тоновую градацию.

160. Разведенные скипидаром краски можно наносить на более светлые и более темные участки, получая прозрачные наслоения.

161. Хосе М. Паррамон *Кактус*. Этот натюрморт написан восковыми красками. Обратите внимание на вертикальные светло-зеленые штрихи: они получены путем процарапывания верхнего слоя ножом или бритвой.

162. Висенс Балластер. *Тигр*. Эта работа выполнена восковыми красками. Обратите внимание на богатство колорита, изящество линий и мастерство растушевки, а также на процарапанные ножом белые полосы, подчеркивающие уши, усы и лапы зверя

Волшебство пастели

К чему отнести пастель: к рисунку или к живописи? Искусствоведы до сих пор не могут прийти к единому мнению. Одни утверждают, что это рисунок, ссылаясь на творчество Дега, который, скорее, рисовал, чем писал своих «женщин после купания» или танцовщиц в легких пачках; другие, наоборот, относят пастель к живописи, приводя в качестве примера Шардена, Кантена де Латура, Розальбу Каррьеру, писавших пастелью настоящие картины.

Пастель – мягкий, податливый материал, который, как по волшебству, соединяется с бумагой. И словно желая околдовать нас еще больше, изготовители выпускают пастель в наборах, поражающих разнообразием оттенков. Так, в наборе пастели марки Grumbacher вы найдете 336 оттенков, в наборе Rembrandt фирмы Talens – 180, в наборе Schmincke – 99, Faber – 72, Sennelier – 552; оттенка. Кроме того, пастель существует и в виде карандашей.

Художник, работающий пастелью, имеет в своем распоряжении уже готовые краски; следовательно, естественно предположить, что набор таких красок должен быть очень большим. Полезно запомнить следующее:

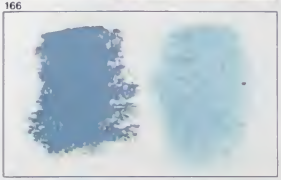
пастель укрывиста, поэтому художник может накладывать светлые краски на более темные; их можно растушевать пальцем (бумажный эстомп не подходит); выбор текстуры бумаги зависит от размера будущего рисунка; пастель легко стирается резинкой-снимкой или чистой ненакрахмаленной тряпкой; закрепитель плохо влияет на краски, поэтому наносить его надо очень осторожно, подправляя поврежденные места; пастель можно сохранить и без применения закрепителя. Для этого достаточно поместить работу под стекло в рамку с плотным паспарту, которое предохранит ее от соприкосновения со стеклом.

163. Наборы пастели марки Faber Rembrandt и Schmincke Веерную коробка с кусочками пастельных палочек, которыми часто пользуются художники. Внизу – пастельные «карандаши», тряпка, кисть-веер для удаления «расора» и смешивания и резинка-снимка

164

165

166



167

164–168 Изображая шкалу оттенков или тоновые градации, пастельный мелок обычно держат плашмя (ил. 164) Пастель – материал укрывистый, что позволяет писать светлым по темному (ил. 165) Вот что останется от яркого пятна, если протереть его тряпкой (ил. 166) Резинка-снимка может принимать разные формы, благодаря чему ею можно стирать самые тонкие линии (ил. 167). Податливость пастели облегчает смешивание красок и плавный переход от одного цвета в другой (ил. 168)

168

169 170 Эти превосходные пастели выполнены известными художниками: слева – *Женская фигура* Хосе Луиса Фуэнтахи, справа – *Тореадор* Хоана Марти

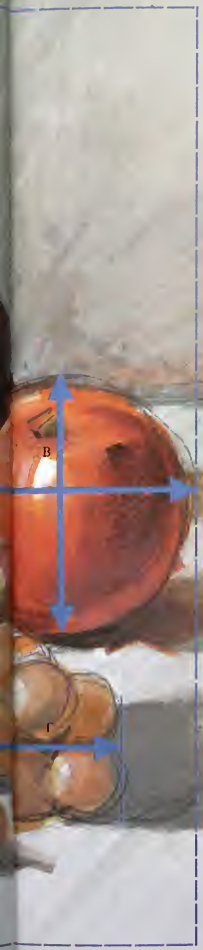
169

170

А
Б
Б
А
В
Г
Г

Мы подошли к наиболее важной части книги. Знания, которые вы почерпнете из этой главы, позволят вам сделать большой шаг в искусстве рисования.
Вы научитесь выбирать модель, строить композицию, устанавливать относительные размеры и пропорции предметов, располагать их в пространстве, вычислять перспективу. Вы узнаете, что такое валеры, светотень, контрасты и воздушная среда.
Конечно, чтобы научиться всему этому, одного чтения и разглядывания картинок недостаточно. Надо и самому потрудиться и выполнить все предлагаемые упражнения, строго следуя нашим объяснениям.
Итак, начнем.

Основы рисунка



Выбор и постановка модели

Сходите на кухню и возьмите там немного фруктов и какой-нибудь керамический сосуд. Вот модель, которую выбрал я. Вы можете выбрать что-нибудь другое: помидор, луковицу, головку чеснока, стакан с вином, обыкновенную бутылку... Решать вам. Но помните, что модель должна быть простой и состоять из четырех-пяти предметов. Разложите эти предметы на столе, покрытом белой скатертью, и придвиньте его к окну так, чтобы лучи дневного света падали сбоку, то есть чтобы освещение было боковым.

Рисовать можно и при искусственном освещении. Контрасты при этом будут резче, но пусть вас это не пугает.

172 Композиция не знает четких правил. Однако следует помнить слова Платона: «Компоновать – значит искать единство в разнообразии»

173. Черная картонная рамка из двух прямых углов помогает расположить модель в пространстве, определить формат произведения, а также размеры самого рисунка

Постарайтесь найти самую выигрышную постановку, самую красивую. Древнегреческий философ Платон оставил нам правило, касающееся искусства композиции, которое актуально и по сей день, хотя и требует разъяснения:

Компоновать – значит искать единство в разнообразии.

Это означает, что отдельные элементы модели следует располагать так, чтобы они находились не слишком близко, но и не слишком далеко друг от друга. Например, если яблоко чуть отодвинуть влево, композиция утратит свое единство. То же самое произойдет, если апельсин окажется далеко от кувшина. Попробуйте! Сезанн часами переставлял фрукты или предметы, работая над композицией своих натюрмортов. Как только вам покажется, что композиция составлена удачно, уточните кадровку, не забывая, что

кадрировать и значит компоновать.

А теперь воспользуемся классическим методом: посмотрим на модель через черную картонную рамку, состоящую из двух углов (ил. 173). Благодаря этой рамке можно определить следующие параметры: а) формат картины – горизонтальный, вертикальный, квадрат и т.д.; б) расположение композиции в плоскости рисунка – в центре, выше, ниже; в) размер рисунка относительно размера листа бумаги – больше, меньше. Смотрите, не повторяйте типичную ошибку новичков, которые часто делают рисунок значительно меньше самой картины (ил. 173). Не бойтесь изобразить модель крупным планом. От этого композиция только выиграет (обратите внимание на мою кадровку, ил. 174).

174 Вы видите, как можно расположить модель в пространстве при помощи картонной рамки: по мере удаления рамки модель уменьшается (см. ил. 173). На ил. 174 модель пропорциональна размерам картины

Расчет размеров и пропорций

175

Итак, приступаем к работе. Вы будете рисовать свою модель, а я – свою. Запаситесь доской или планшетом для рисования, графитным карандашом средней твердости НВ (ТМ). Не забудьте мягкую резинку и лист среднезернистой бумаги размером 25 х 35 см. Прежде всего рассмотрим модель со всех сторон, изучим ее особенности («Рисовать – значит наблюдать», – говорил Пикассо), отдельные формы, определим цвет, контрасты и, перед тем как начать рисовать, прикинем относительные размеры и пропорции. Какова общая форма модели? Где ее центр? Модель, которую выбрал я, вписывается в треугольник; вертикаль, разделяющая плоскость картины пополам, проходит чуть левее середины кувшина, а средняя горизонтальная линия проходит через середину апельсина (ил. 179). Как же теперь измерить высоту и ширину модели? Вот способ измерения, которым часто пользуются профессиональные художники. Возьмите карандаш (ил. 176) и, держа его перед глазами, взгляните на модель (ил. 177); передвигая большой палец, установите относительные размеры модели и расстояния между ее элементами (ил. 178). Я, например, могу сказать, что высота моей модели, от горлышка кувшина до нижней части виноградной кисти, равна ее ширине от яблока до апельсина (ил. 178, 180).

176

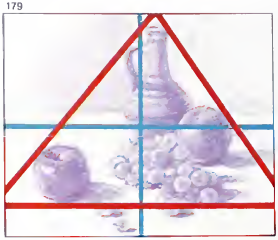
177

175–178. Вот наша модель (ил. 175) и три этапа традиционного определения размеров и пропорций. Надо взять карандаш (или кисть с длинной ручкой) и держать его перед моделью (ил. 176). Большой палец при этом перемещается вдоль карандаша до тех пор, пока полученный отрезок не совпадет с искомым размером модели (ил. 177). Таким же способом сравнивают размеры разных элементов модели (ил. 178).

178

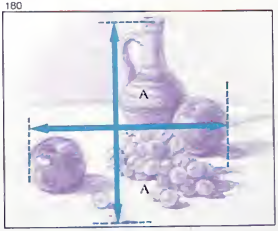
Продолжайте изучать модель. Так же при помощи карандаша или путем расчета вы можете определить относительные размеры отдельных элементов модели, их расположение относительно друг друга. Работая над моделью, я установил, например, что высота кувшина (А) равна его ширине плюс диаметр апельсина (А), а диаметр яблока (Б) равен диаметру апельсина (Б). Вся эта работа займет не меньше четверти часа, но это время не надо считать потраченным впустую. Ведь изучая модель таким образом, художник запоминает отдельные формы, определяет светотени и контрасты и, что еще важнее, творчески перерабатывает модель, представляя себе, каким будет его рисунок или картина. Мы еще вернемся к этому вопросу. А сейчас пора приниматься за работу.

179

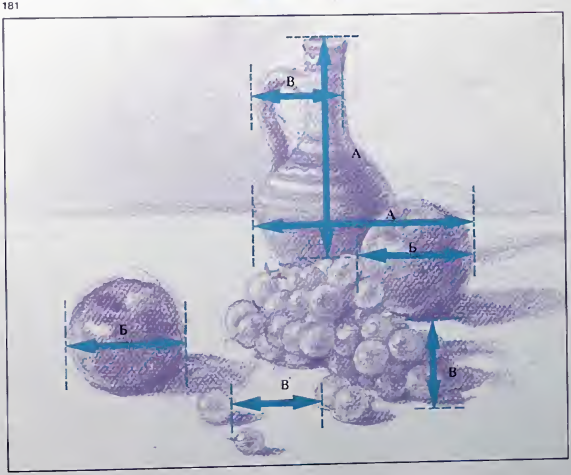


179. Чтобы правильно расположить рисунок на плоскости, нужно с помощью карандаша найти горизонталь и вертикаль, делящие картину пополам. Но можно поступить и иначе: заключить модель в некую геометрическую схему. В нашем случае это треугольник.

180



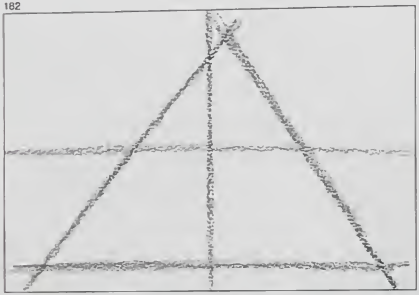
181



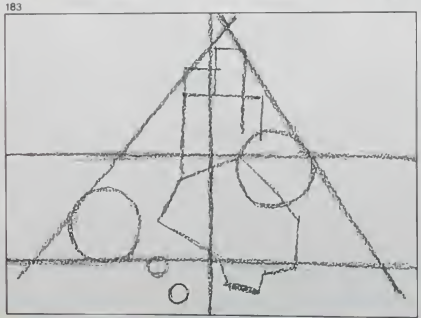
180, 181. Определение относительных размеров и пропорциональных соотношений сводится к сравнению различных величин. Как вы можете убедиться, многие из них совпадают между собой.

Расположение в пространстве. Проблема трехмерности

182



183



184

Ваша модель имеет три измерения: высоту, ширину и глубину. На рисунке, однако, у нее их будет два: высота и ширина. Таким образом, перед нами стоит задача

свести к двум измерениям то, что существует в трех.

Вы поняли, о чем речь? Все мы выросли в окружении разных предметов. Наш мозг привык воспринимать их рельефно, многопланово, погруженными в воздушную среду.

Конечно, проще всего срисовать уже готовую картинку. Формы в ней уплощены, лишены объема: столько-то сантиметров в высоту и столько-то в ширину; достаточно перенести эти размеры на другой лист, чтобы получить такой же рисунок. А как же все-таки разрешить проблему трех измерений? В первую очередь надо много рисовать с натуры. Вы постепенно научитесь видеть модель плоской, лишенной объема, перспективы, глубины. Рисовать надо до тех пор, пока не почувствуете, что у вас выработался условный рефлекс.

Вот несколько советов.

Начните с натурных зарисовок почти плоских тел.

Лицо в профиль нарисовать легче, чем анфас, где всё – сплошная игра света и тени (например, нос), которая передается пятнами.

Старайтесь смотреть на модель как на совершенно новый, незнакомый предмет.

Наконец, существует еще один способ, который очень облегчает работу: это построение структуры модели и расположение ее в пространстве. Модель вписывают при этом в какую-либо плоскую геометрическую фигуру. Этим мы сейчас и займемся.

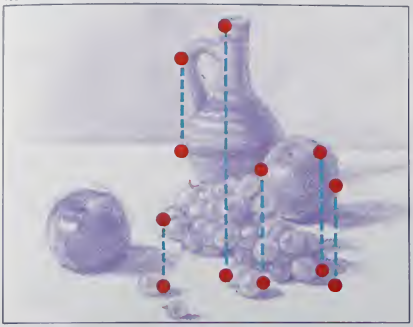
Начнем с того, что начертим на бумаге крест, разделив, таким образом, лист на четыре части. При помощи карандаша определим, что кувшин находится не в центре, так же, как и край стола

182–184. Чтобы свести трехмерный предмет к двухмерному изображению, попробуйте сначала взглянуть на модель новым взглядом, как если бы этот предмет был вам абсолютно не знаком. Затем постройте ее обобщенную структуру, то есть композиционную схему (ил. 182), в которую впишите отдельные элементы (ил. 183). При этом не забывайте, что модель окружена неким пространством, фоном, который также состоит из отдельных форм.

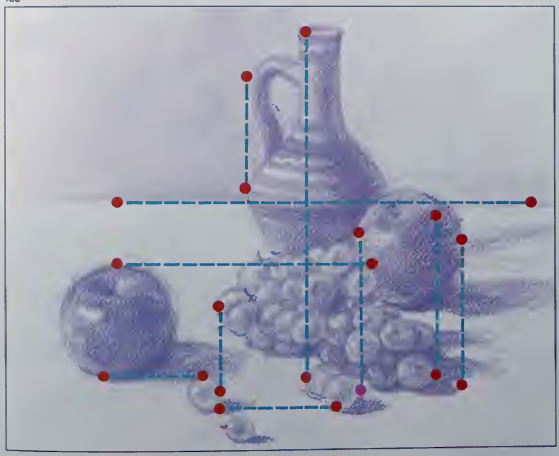
Впишем нашу модель в некую композиционную схему, что позволит нам увидеть ее обобщенно. Моя модель вписывается в треугольник (ил. 182). Теперь настала очередь заняться отдельными элементами, которые мы будем вписывать в различные геометрические фигуры. Взгляните, что у меня получилось (ил. 183). Наконец, уточним рисунок, учитывая при этом пространство, окружающее модель, то есть формы и размеры элементов, составляющих фон (ил. 184).

Если вы хотите, чтобы рисунок выглядел более совершенным и законченным, попробуйте найти для себя ориентиры – соответствие форм, линий, точек, очертаний – как в горизонтальной плоскости, так и в вертикальной. Это поможет вам в работе над любой моделью (ил. 185, 186).

185



186



185, 186. Элементы любой модели всегда имеют точки, совпадающие как в вертикальном, так и в горизонтальном плане. Эти точки могут послужить ориентирами при определении относительных размеров модели, соотношений между отдельными формами, а также их расположения относительно друг друга.

Натюрморт

Давайте работать вместе, каждый над своей моделью. Беру графитный карандаш средней твердости, которым обычно пользуются для построения общей структуры или нанесения первоначального рисунка: штрих у этого карандаша нежирный и легко стирается. Сначала я рисую кувшин. Он имеет симметричную форму, поэтому я провожу вертикальную линию, по обеим сторонам которой набрасываю очертания сосуда, затем прорисовываю ручку и орнамент. Все это я делаю, едва касаясь бумаги, лишь намечая форму. Одновременно занимаюсь светотеневой моделировкой (ил. 187), это очень важно. Запомните, что

мы воспринимаем тела благодаря не линиям и контурам, а тональным пятнам, свету и тени.

Свою модель вы еще не воспринимаете, потому что успели только набросать контуры.

Итак, мы начинаем рисунок с нанесения очертаний, этого «вместилища формы», как говорил Энгр, и сразу же лепим, моделируем форму предмета. Вы знаете, что говорил Коро? «В живописи и рисунке главное – это валеры, игра света и тени». Вернемся к нашему рисунку. Набросаем для начала основные линии и тут же займемся светотеневой моделировкой.

На одном из элементов композиции я хотел бы остановиться особо. Это виноградная кисть, построение которой требует особой тщательности. Рисовать кисть нужно детально, по ягодке, стараясь передать каждый блик, каждую тень, пространство между виноградинами (ил. 188). Это не значит, что все внимание нужно сконцентрировать на деталях. «Детали – болтушки, которых следует угомонить»,– говорил Энгр. Однако рисовать, пренебрегая формой, нельзя.

Будьте внимательны к направлению штриха.

Направление штриха должно соответствовать форме. Если вы рисуете море,

187

188

189

190

штрих будет горизонтальным, траву – вертикальным; при изображении руки или цилиндра штрихи примут округлую форму. Конечно, могут быть исключения, но в общем штрих должен выражать форму (ил. 189). И последний совет:

частное подчиняется целому.

Нельзя сначала нарисовать виноград и только затем наносить тональные пятна и обводить контуры. Нужно видеть и делать все одновременно, чтобы рисунок, как погруженная в реактив фотография, постепенно, но целиком «проявлялся» на бумаге.

191

Как работать над более сложными темами

Вы закончили рисунок, я тоже. Моя тема не была трудной, за исключением кисти винограда. Однако, если бы я в этом рисунке что-нибудь изменил, например нарисовал бы на одну ягоду больше или меньше, никто бы этого не заметил и не воскликнул бы: «Одной виноградины не хватает!». То же самое можно сказать и о пейзаже: ничего не изменится, если вы уберете телеграфный столб или поменяете местами деревья. Однако при работе над некоторыми сюжетами это недопустимо. Посмотрите на эти два портрета знаменитой Мэрилин Монро. Я сознательно исказил один из них, изменив расстояние между отдельными формами. На нижнем рисунке (ил. 193) левая щека чуть шире, что деформирует левый глаз; расстояние между носом — не таким вздернутым, как на первом рисунке, — и ртом слишком велико; рот меньше, правая бровь выше.

На иллюстрации 192 тот же портрет, но с правильными пропорциями. Это действительно она. Уже не скажешь: «Да, похожа, но лицо почему-то кажется чужим». В своем «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи пишет, что способность видеть можно в себе развить, так же, как и умение правильно определять размеры и пропорции. Вот что он советовал своим ученикам. *Тренируйте взгляд и учитесь правильно определять длину и ширину предметов. Для этого пусть кто-нибудь из вас проведет мелом на стене прямую линию; остальные должны отойти от стены саженей на десять и оттуда на глаз определить длину линии. Затем измерьте ее. Побеждает тот, кто окажется ближе всего к истине. Такие игры формируют глазомер, а это очень важно, когда рисуешь и пишешь картины.* Полностью разделяя точку зрения великого Леонардо, я позволю себе предложить вам ряд упражнений, которые можно проделать на листе большого формата, так как чем длиннее линия, тем труднее определить ее длину. Таким образом вы хорошо освоите метод визуального определения расстояния.

192

193

192, 193. Существуют сюжеты, в которых ошибки в расчете размеров и пропорций просто недопустимы. При сравнении ил. 192 и 193 мы видим, что достаточно малейшей разницы в размерах и пропорциональных соотношениях, чтобы исчезло сходство

Выполните эти упражнения, а затем проверьте себя, установите, насколько вы ошиблись в определении размера на глаз. Советую вам как можно чаще рисовать разные геометрические фигуры и вычислять их размеры, тренируя глазомер.

194

1

194. 1 Начертите длинную горизонтальную прямую и на глаз разделите ее пополам.

2

194. 2. Проведите горизонтальную прямую, а рядом – другую, вдвое меньше первой

3

194. 3 Постройте квадрат в том порядке, который показан на иллюстрации

4

194. 4 Проведите вертикальную прямую, затем две прямые в виде буквы «X» учитывая при этом, что расстояние между A и B в дальнейшем составит сторону квадрата; соединив все точки, постройте квадрат с вписанной в него буквой «X»

Основы перспективы

Перспектива – тема необъятная, очень сложная, требующая математической подготовки, тема, которой можно посвятить отдельную книгу. Но мы не математики и не архитекторы, нам достаточно элементарных знаний о перспективе, чтобы не совершать характерных для новичков ошибок, рисовать быстро, не раздумывая, если надо – по памяти. Итак, что же нужно знать? Основными понятиями теории перспективы являются:

линия горизонта (ЛГ),
точка зрения (ТЗ),
точка или точки схода (ТС).

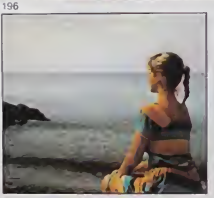
Линия горизонта (ЛГ) проходит на уровне глаз наблюдателя. На иллюстрациях 195–197 показан классический пример горизонта – граница между небом и водой. Когда наблюдатель садится, линия горизонта опускается, а когда встает, она поднимается. Точка зрения (ТЗ), как указывает само название, это место, с которого рисующий смотрит на изображаемые предметы. Точка (или точки) схода (ТС) лежит на линии горизонта: в ней сходятся все линии, перпендикулярные линии горизонта. Существует три вида перспективы:

фронтальная перспектива (одна ТС),
угловая перспектива (две ТС),
воздушная перспектива (три ТС).

На иллюстрации 198 вы видите пример фронтальной перспективы с одной точкой схода. Обратите внимание, что наиболее близко расположенные к зрителю грани синих кубов (A, B, C) параллельны плоскости изображения, а линии, пересекающиеся в одной точке на горизонте, параллельны друг другу. Ниже, на иллюстрации 201, дан пример угловой перспективы с двумя точками схода. В этом случае параллельны между собой только вертикальные линии, а остальные сходятся на линии горизонта в двух точках.

195

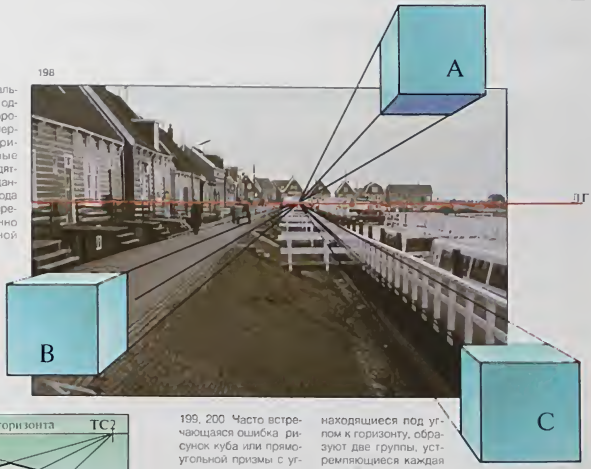
196



197

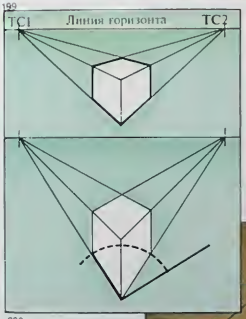
195–197. Граница, проходящая между небом и водой, – классический пример линии горизонта. Независимо от выбранного сюжета мы всегда должны мысленно представлять ее себе помня, что она расположена на уровне глаз наблюдателя, не надо забывать и о том что линия горизонта опускается или поднимается в зависимости от нашего положения по отношению к модели

198



198 Пример фронтальной перспективы с одной точкой схода. Хорошо видно, как все перпендикулярные горизонту параллельные линии и формы сходятся в одной точке. В данном случае точка схода совпадает с точкой зрения, это свойственно только фронтальной перспективе

199

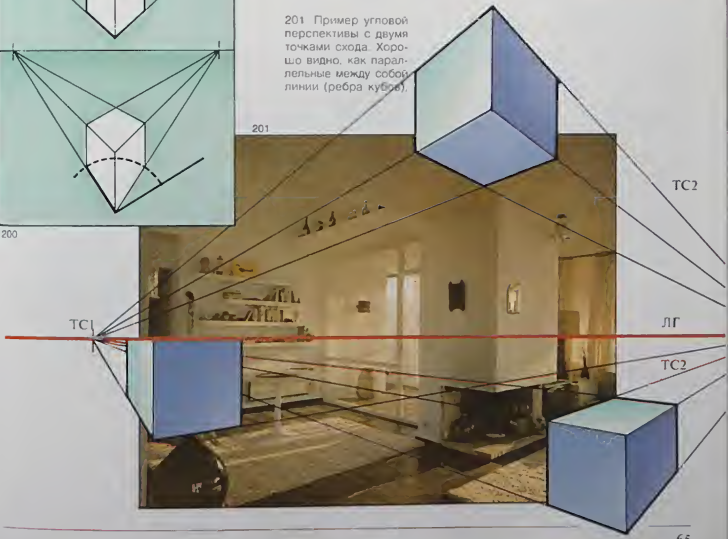


200

199, 200 Часто встречающаяся ошибка рисунок куба или прямоугольной призмы с углом в основании меньше 90°

201 Пример угловой перспективы с двумя точками схода. Хорошо видно, как параллельные между собой линии (ребра куба), находящиеся под углом к горизонту, образуют две группы, устремляющиеся каждая к своей точке схода.

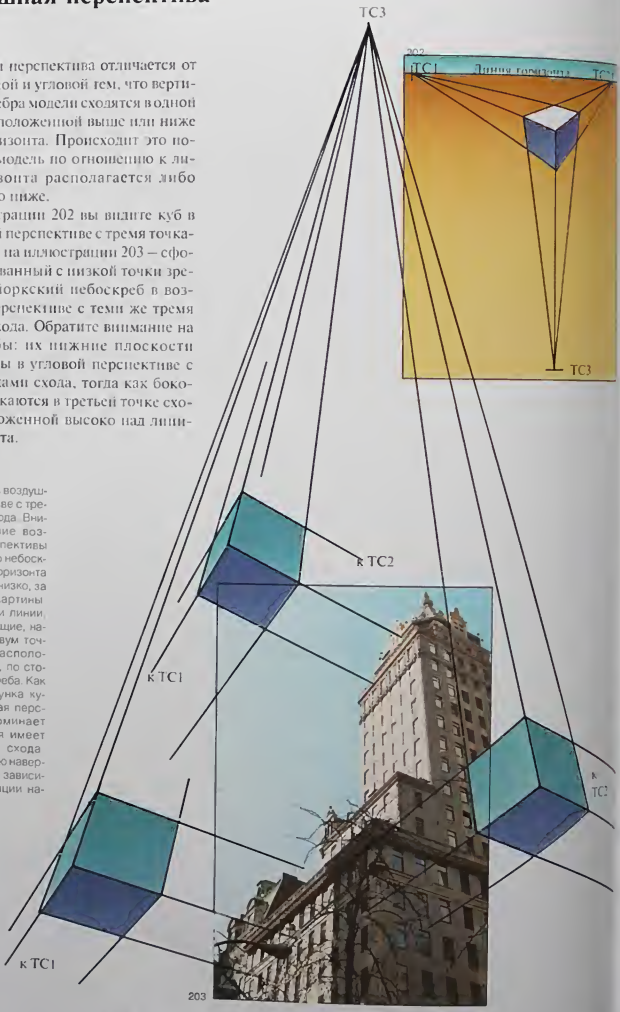
201



Воздушная перспектива

Воздушная перспектива отличается от фронтальной и угловой тем, что вертикальные ребра модели сходятся в одной точке, расположенной выше или ниже линии горизонта. Происходит это потому, что модель по отношению к линии горизонта располагается либо выше, либо ниже.

На иллюстрации 202 вы видите куб в воздушной перспективе с тремя точками схода, а на иллюстрации 203 – сфотографированный с низкой точки зрения нью-йоркский небоскреб в воздушной перспективе с теми же тремя точками схода. Обратите внимание на синие кубы: их нижние плоскости изображены в угловой перспективе с двумя точками схода, тогда как боковые пересекаются в третьей точке схода, расположенной высоко над линией горизонта.



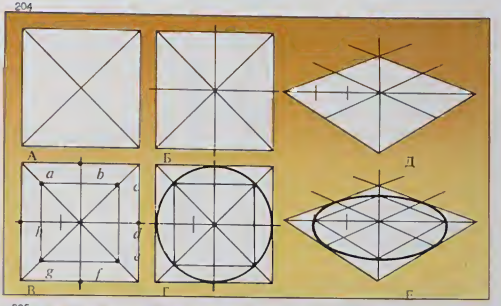
202, 203 Куб в воздушной перспективе с тремя точками схода. Внизу построение воздушной перспективы нью-йоркского небоскреба. Линия горизонта расположена низко, за плоскостью картины. Ребра кубов и линии их продолжающие, направлены к двум точкам схода, расположенным внизу, по сторонам небоскреба. Как видно из рисунка кубов, воздушная перспектива напоминает угловую, хотя имеет третью точку схода, расположенную наверху или внизу, в зависимости от позиции наблюдателя

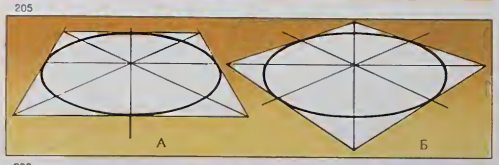
Перспективное построение окружности и цилиндра

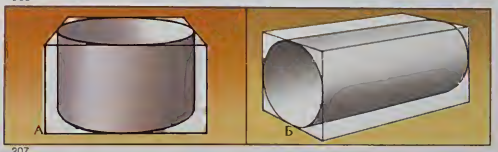
Теперь познакомимся с перспективой окружности и цилиндра. Для начала начертим квадрат, в который может быть вписана наша окружность, и проведем в нем диагонали (ил. 204 А) и медианы (ил. 204 Б). Одну из медиан разделим на три равных отрезка и, взяв за основу точку, наиболее удаленную от центра, построим еще один, внутренний квадрат, стороны которого будут параллельны сторонам большого квадрата (ил. 204 В) Таким образом мы получимточки *a, b, c, d, e, f, g, h*, через которые и проведем окружность (ил. 204 Г).

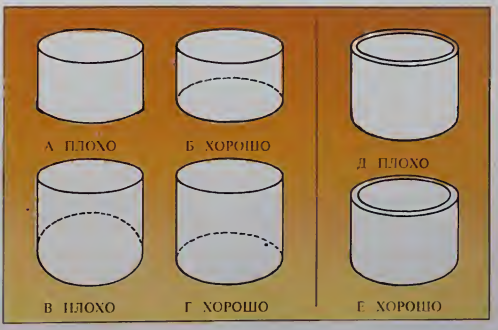
А теперь посмотрим, как строится окружность, если за основу взять квадрат в перспективе (ил. 204 Д и Е); и во фронтальной, и в угловатой перспективе получается эллипс (ил. 205 А и Б)

Цилиндр строится на основе четырехгранной призмы (ил. 206 А и Б). При этом возможны следующие, ставшие уже классическими ошибки. Первая из них, наиболее типичная, заключается в слишком жестких закруглениях овалов, отчего сопряжение касательных с овалами теряет свою пластичность и даже образуются «углы» (ил. 207 А и Б). Другая ошибка – искажение перспективы окружности, составляющей основание цилиндра (ил. 207 В и Г). Нередко цилиндр строят без учета его перспективного сокращения (ил. 207 Д и Е).





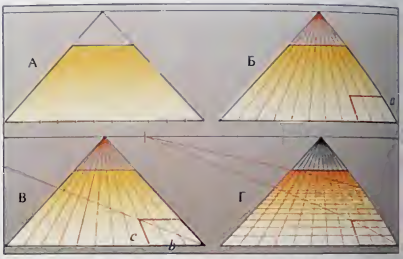




Деление во фронтальной перспективе

Чтобы правильно построить перспективу регулярно удаляющихся равных отрезков, например плиток паркетного пола, надо сперва нарисовать поверхность деления (ил. 208 А), а затем разделить наиболее близкую к нам сторону прямоугольника на несколько равных частей, соответствующих числу рядов плиток. Полученные точки соединим с центральной точкой схода (ТС). Затем на глаз выберем глубину квадрата, каждая из сторон которого состоит, скажем, из трех плиток.

208



209

208–210 Когда работаешь над картиной или рисунком, особенно если это архитектурный объект или городской пейзаж, часто приходится изображать колонны, оконные и дверные проемы и другие элементы, уходящие в глубь пространства.
Та же проблема возникает, когда имеешь дело с интерьерами. Опытный художник решает эту задачу на глаз, вам же следует познакомиться с некоторыми способами перспективного построения пространства, чтобы пользоваться ими на практике

Таким образом мы получим квадрат *a* (ил. 208 Б). Проведем диагональ через точки *c* и *b* (ил. 208 В). Она пересечется с прямыми, направленными к точке схода. Проведя через полученные точки горизонтальные прямые, мы закончим построение паркета (ил. 208 Г).
На иллюстрации 210 представлен другой способ построения перспективы на примере колонн (ил. 209). Через точку *c* проведите так называемую *линию измерения* (ил. 210). Вертикаль *ac* пересекает линию горизонта в особой точке, которая называется *точкой измерения* (ТИ). Из точки измерения через точку *d* проведите диагональ, пересекающую линию измерения в точке *e*. Разделите теперь отрезок *ce* на девять равных частей (ил. 210 А), а затем полученные таким образом точки соедините диагоналями с точкой измерения (ил. 210 Б). Вот и все. Остается из полученных точек на линии *cd* построить вертикаль (ил. 210 В).

210

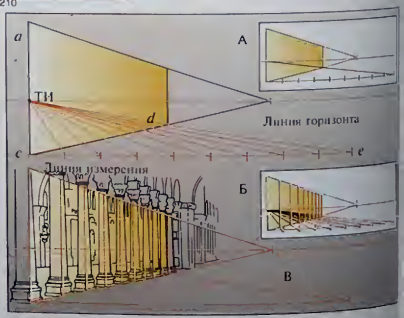
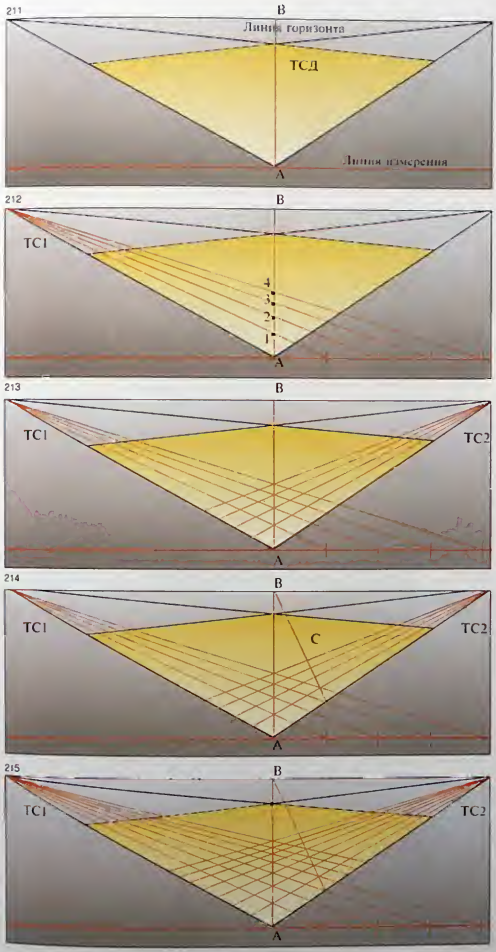


Рисунок мозаики в угловой перспективе



Чтобы правильно нарисовать мозаику в угловой перспективе, надо прежде всего установить границы будущего рисунка. Для этого выполним перспективное построение квадрата или прямоугольника. Через наиболее близкую к нам вершину проведем горизонтальную линию. Это и будет наша линия измерения. Затем проведем вертикаль АВ, которая соединит линию измерения с линией горизонта, и получим точку схода диагоналей ТСД (ил. 211). Разделим один из двух отрезков линии измерения на четыре равные части. Соединим полученные точки с ТС1: на линии АВ появятся точки 1, 2, 3 и 4 (ил. 212). Если через эти точки провести линии, пересекающиеся в ТС2, то получится перспективное изображение квадрата, каждая сторона которого состоит из четырех плиток (ил. 213). Проведя в крайней правой плитке диагональ, мы получим новые точки (ил. 214), которые соединим с ТС1. На линии АВ снова отложится ряд точек (ил. 215). И так далее. До полного построения мозаики.

211–215 Великие мастера эпохи Возрождения – Альберти, Уччелло, Мазаччо, Донателло – разработали теорию перспективы, взяв за основу принцип построения мозаики, подобной той, что вы видите на иллюстрациях. Именно такими перспективными сетками пользовались они для изображения фигур и зданий. Отнеситесь и вы со всей серьезностью к изучению перспективного построения мозаики и побольше работайте.

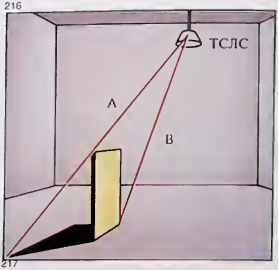
Перспектива падающих теней

Представим себе комнату, освещенную лампой, висящей под потолком. В этой комнате на полу вертикально установлен некий плоский квадрат. Как известно, при искусственном освещении лучи света распространяются во все стороны радиально; если бы можно было выделить пучок лучей, освещающих квадрат, мы бы увидели, что боковые лучи А и В образуют угол, вершина которого совпадает с источником света. Квадрат при попадании на него лучей отбрасывает тень (ил. 216). Таким образом, в перспективе падающих теней источник света совпадает с точкой схода лучей света (ТСЛС), определяющих форму тени.

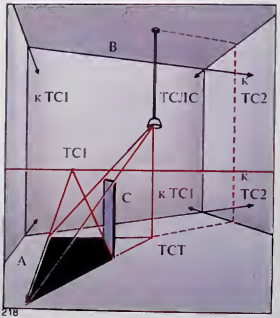
Вы наверняка заметили, что недостает еще одной точки, которая позволила бы определить положение и направление падающей на пол тени по отношению к источнику света. Вот и она (ил. 217): это точка схода теней (ТСТ). Ее можно найти, спроецировав точку схода лучей света (ТСЛС) на пол. Иллюстрация 217 дает пример определения ТСТ в угловой перспективе. Как видите, все точки схода взаимосвязаны. Итак, мы имеем точки схода ТС1 и ТС2. ТС2 – вторая точка схода, куда устремляются горизонтальные линии ребер В и С стены, составляющей задний план. В рисунке теней свои точки схода: точка схода лучей света (ТСЛС), которая совпадает с источником света, и точка схода теней (ТСТ), которая на плоскости пола дополняет форму и перспективу нарисованной тени.

Чтобы закрепить эти знания, внимательно рассмотрите иллюстрацию 218, на которой представлены различные случаи перспективного построения теней при искусственном освещении.

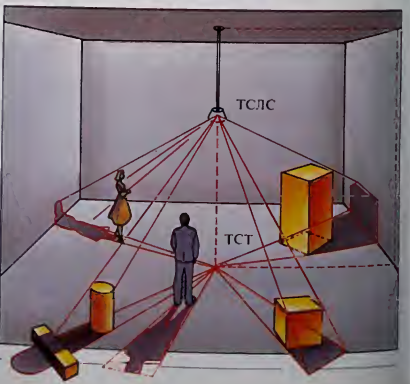
216



217



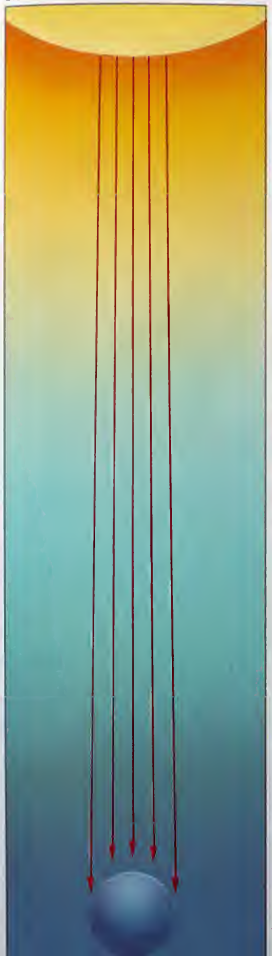
218



216–218 Перспективное построение теней при искусственном освещении подчиняется следующим принципам при искусственном освещении лучи света распространяются радиально во все стороны Точка схода лучей света (ТСЛС), в которой сходятся лучи, определяющие форму теней, совпадает с источником света, этой точке соответствует точка схода теней (ТСТ), которая находится на поверхности пола, прямо под источником света. Ее можно найти, спроецировав ТСЛС на пол, как это показано на ил. 217. Дальнейшее построение понятно из приведенных рисунков

Перспектива теней при солнечном свете (естественное освещение)

219



220

221

222

Из-за необъятных размеров солнца и огромного расстояния, отделяющего его от нашей планеты, мы воспринимаем падающие на землю солнечные лучи в виде параллельных линий (ил. 219, 220). Таким образом, стоя на высоком месте, мы видим их как бы в воздушной перспективе. Если же стоять на уровне объекта, точка схода теней будет лежать на линии горизонта. Свою точку схода будут иметь и солнечные лучи. Если солнце стоит перед наблюдателем, точка схода лучей лежит на самом диске, а предметы видны против света, как это показано на ил. 221. Если солнце находится за спиной наблюдателя, точка схода располагается на земле, ниже линии горизонта (ил. 222).

219, 220. Лучи солнечного света параллельны другу. Следовательно, если смотреть на предметы с высокой точки зрения, направление их падающих теней совпадает

221, 222. Если солнце стоит перед наблюдателем, а тот находится на одном уровне с объектом, то есть объект виден против света, точка схода лучей расположена на самом диске. Когда солнце за спиной у наблюдателя, а тени от предметов ложатся позади них, точка схода лучей находится на земле, ниже линии горизонта

Валеры: закон тональных отношений

В рисунке очень важно уметь определить светлотную характеристику формы. От этого зависит правильное восприятие объемов, а следовательно, и всего произведения.

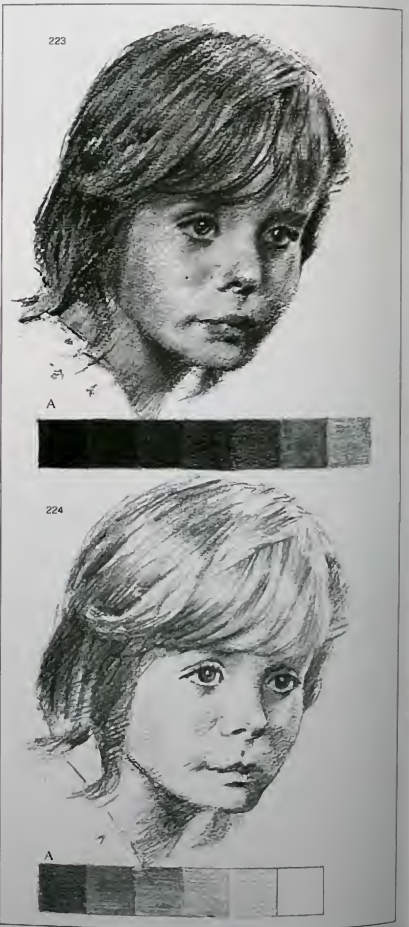
Валеры – те же тона.

Установить светлотную характеристику валеров – значит мысленно сравнить между собой разные оттенки и тона, выстроить их по светлоте и насыщенности и выявить из них более темные, интенсивные, и промежуточные. На практике возможны две ошибки, которые приводят к неправильному распределению валеров.

Первая ошибка происходит тогда, когда художник слишком старается, и произведение – рисунок или картина – оказывается очень резким по тональности, «черным» (ил. 223). Шкала тонов (ил. 223 А) показывает, что в работе не хватает белых и светло-серых тонов. Вторая ошибка возникает при почти полном отсутствии промежуточных (серых) тонов (ил. 224), о чем свидетельствует и шкала светлотности (ил. 224 А). Чтобы не совершать подобных ошибок, нужно взять себе за правило

постоянно сравнивать валеры и распределять их постепенно.

Исходя из определенных тонов, например белого и черного, сравните темно-серые тона разной интенсивности, учитывая, что тон и цвет предмета тем светлее, чем ближе он расположен к зрителю. Распределяют валеры постепенно: сначала слабые по насыщенности, но разнообразные по оттенкам, они лишь намечают объем (ил. 225); затем интенсивность тона постепенно усиливается.



223, 224. Два примера неправильного распределения валеров. В первом случае (ил. 223) рисунок получился слишком темным, даже на освещенных участках лица. Во втором случае (ил. 224) тон недостаточно насыщен, отчего весь рисунок выглядит вялым, нечетким. Сравните светлотные шкалы обоих рисунков (ил. 223 А, 224 А).

225

226

227

225, 226. Вы видите, как постепенно распределяются валеры. Рисунок выполнен графитным карандашом

227. Художник передает объем тела при помощи большой гаммы тонов – от густых черных до светло-серых и грязно-белых.

Еще один совет:

рисуйте светом.

Как уже говорилось, тела не ограничены линиями, в природе не существует предметов, построенных как бы при помощи проволоки. Рисуйте светом и тенью. На иллюстрации 227 левый контур фигуры обозначен светом и подчеркнут легкой тенью: ни линия, ни штрих здесь роли не играют.

Напоследок хочу поделиться с вами старым, хорошо знакомым всем художникам приемом, которым и вам советую пользоваться:

прищуривайте глаза.

Зачем? Во-первых, таким образом вы убираете все лишние детали, а во-вторых, усиливаете контрастность. В результате объем тела представляется обобщенно, в виде тональных и цветовых пятен.

Свет и тень

Свет играет первостепенную роль в замысле картины и его осуществлении. Именно световые эффекты определяют особенности таких художественных направлений, как караваджизм с его характерными резкими контрастами, импрессионизм, где свет является главным действующим лицом, или фовизм с его склонностью к чистому цвету. Наконец, именно свет позволяет художнику наиболее полно выразить то или иное чувство или состояние души. Этому способствуют следующие факторы:

качество света,
направление света,
количество света.

Качество света

В старину художники работали в мастерской при рассеянном естественном свете, проникавшем через застекленный потолок или высоко расположенное окно. Особенности естественного освещения хорошо видны на картине Веласкеса «Пряхи» (ил. 228). Задний план погружен в льющийся из окна поток света, наполняющий своеобразную пишу, в которой находятся фигуры. Рассеянный естественный свет, свет мягкий, не дает резких контрастов (ил. 230 А). Напротив, искусственное освещение, так же, как и прямой солнечный свет, отличается большей резкостью, тени при этом яркие и выразительные (ил. 230 Б).

Направление света

В зависимости от направления света выделяют пять видов освещения:

1. Фронтальное освещение (ил. 231). Оно малопригодно для рисования, но зато рекомендуется для живописи в «колористической» манере, то есть без валеров, когда форма передается цветом практически без теней.

2. Освещение в три четверти (ил. 232). Наилучшим образом способствует выявлению объема. Годится для любого сюжета.

3. Боковое освещение (ил. 233). Работая при таком освещении, можно добиться ярко выраженного драматического эффекта, особенно в работе над натюрмортом и фигурой.

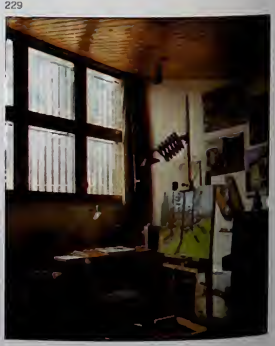
4. Освещение против света (ил. 234). Очень эффектное, романтическое освещение, способствующее идеализации модели.

5. Освещение снизу. Используется крайне редко, хорошо передает ощущение страха, паники, ужаса. Именно это освещение выбрал Гойя для своей картины «Расстрел 3 мая 1808 года».

228 229 Диего Веласкес *Пряхи*. Музей Прадо. Мадрид. Как и все крупные художники, Веласкес работал в мастерской, освещенной рассеянным солнечным светом, падающим с застекленного потолка или из окна, расположенного на высоте более полутора метров от пола. На ил. 229 вы видите мою мастерскую, также освещенную рассеянным солнечным светом.

228

229



230А

230Б

Количество света

Не меньшее значение имеет количество света, то есть интенсивность освещения. При сильном освещении сглаживаются, а иногда и вовсе исчезают светотеневые контрасты. Слабое освещение, напротив, усиливает их, иногда неосвещенные части оказываются погруженными в полную темноту. Подбирая модель или сюжет для будущего произведения, не забывайте тщательно продумать освещение. Гегель писал в своей «Системе искусств»: «Сюжет картины находится в тесной зависимости от освещения».

231

232

233

234

230. Модель, освещенная рассеянным светом, смягчающим контрасты (ил. 230 А), та же модель в искусственном освещении: посмотрите, какими резкими стали контрасты (ил. 230 Б).

231–234. Бюст Сенеки при фронтальном освещении (ил. 231), при освещении в три четверти (ил. 232), при боковом освещении (ил. 233) и при освещении против света (ил. 234)

Контрасты

Как и валеры, контрасты возникают при противопоставлении тонов. Существует несколько путей усиления контрастного эффекта:

1. **Подчеркнуть светлотный контраст цветовым.**
2. **Создать дополнительные контрасты.**
3. **Сознательно применять закон одновременных контрастов.**

235

236

237

238

1. *Светлотный и цветовой контраст.* Светлотный контраст возникает при противопоставлении темного и светлого тонов: наибольший контраст дает противопоставление белого и черного. Цветовой же контраст возникает от сопоставления двух разных цветов, например синего и красного, синего и светло-зеленого. Наибольший цветовой контраст наблюдается при сопоставлении дополнительных цветов.

2. Контрасты можно создавать. Французский художник и педагог М.Буссе писал: «Тициан нарочно затемнял пейзажный фон своих полотен, чтобы ярче выделялись фигуры на переднем плане». Сезанн пользовался тем же приемом при создании натюрмортов: он подчеркивал объемы и контуры насыщенным цветом, отчего формы и краски становились резче и ярче.

3. Закон одновременных контрастов. Все, что делали Тициан и Сезанн, можно обобщить, сформулировав закон одновременных контрастов. Согласно этому закону

белый цвет тем белее, чем темнее окружающий его тон,
а серый тем насыщеннее,
чем светлее окружающий его тон.

Вам будет проще запомнить и понять это правило, если вы сравните иллюстрации 235 и 236. В самом деле, серый тон обоих квадратов одинаков, но квадрат на черном фоне выглядит более светлым, чем на белом. То же самое можно сказать и о Венере Милосской (ил. 237, 238): на темном фоне она кажется более яркой, чем на светлом. Но это еще не все. Нам остается решить вопрос, который можно сформулировать примерно так: «Как вам кажется: тело выглядит светлее, когда оно рядом с нами или далеко от нас?»

Воздушная среда

235–238 Согласно закону одновременных контрастов, цвет тем более насыщен, чем темнее окружающий его фон, и наоборот. В этом можно убедиться, сравнив между собой серые квадраты и изображения Венеры Милосской, которые на темном фоне выглядят светлее, чем на светлом

239

239, 240 Как набросок, так и сам рисунок, выполненный графитным карандашом, подтверждают высказывание Гегеля о том, что передний план всегда наиболее контрастен и что контрастность уменьшается по мере удаления планов

240

Понятие «воздушная среда», то есть воздух, заполняющий пространство между различными элементами картины, неразрывно связано с распределением валеров и контрастов. Воздушная среда должна обязательно чувствоваться в произведении, и достичь этого непросто. Перед тем как ответить на поставленный ранее вопрос, я хочу напомнить пару правил, которые помогут при изображении воздушной среды:

1. **Передний план всегда выглядит четче и контрастнее, чем удаленные.**
2. **По мере удаления планы обесцвечиваются, приобретая серый оттенок.**

Теперь вернемся к моему вопросу. Вы, конечно, ответите: «Как и большинство людей, я думаю, что по мере приближения к нам тело выглядит более светлым! А вот и нет! Ошибаетесь! Уже знакомый нам философ Гегель утверждал:

«Передний план является одновременно и самым темным и самым светлым».

Речь идет не о большем или меньшем количестве света, а о более сильных контрастах. Попробуем теперь обобщить все, что было сказано ранее, и запишем это в виде правила, которое советуем запомнить:

контрастность уменьшается с увеличением расстояния.

На иллюстрации 240 вы найдете наглядное подтверждение этому. На переднем плане, окрашенном практически только в два цвета – черный и белый, контрасты достигают предельной силы, а интенсивность черного являет собой предел того, что может дать графитный карандаш 9В. Лодки на втором плане окрашены в серый цвет среднего тона, а воздушная прослойка смягчает контраст. Наконец, формы заднего плана, совсем светлого, расплывчатого, лишенного контрастов, едва различимы.

Чтобы подвести итог сказанному ранее, предлагаю проделать серию упражнений. Вы будете работать в разных техниках, применяя на практике то, что узнали из предыдущей главы. Для начала сделаем несколько быстрых зарисовок углем и набросаем фигуру. После этого перейдем к восковым карандашам, которыми нарисуем курицу. Потом фломастерами выполним стори-борд (в свое время вы узнаете, что это такое), напишем пейзаж двумя акварельными красками, портрет — цветными карандашами и букет цветов — пастелью. Закончим же рисунком обнаженной фигуры на серой бумаге. Я буду подробно объяснять последовательность работы. Вы же не должны ограничиваться чтением сопроводительных текстов и разглядыванием картинок. Обязательно выполните хотя бы два из этих упражнений, и тогда мои уроки не пропадут.

Практические упражнения

Набросок

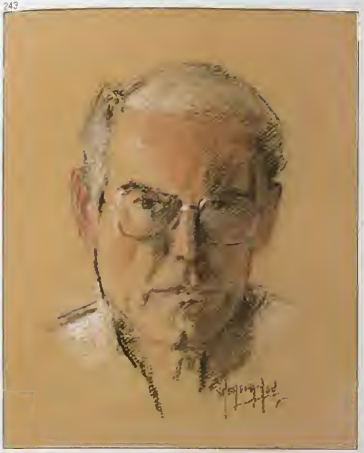
Я убежден, что наброски столь же необходимы, как и эскизы картин, особенно для начинающего художника. Наброски делаются в свободной, легкой манере. Как только вы добьетесь этой легкости, она немедленно почувствуется и в ваших работах, которые приобретут индивидуальные черты. Для работы вам понадобятся карандаш, альбом для рисования формата этой книги и мягкий карандаш 4В или, что еще лучше, грифель 4В или 6В. Наброски можно делать и мелом, и фломастерами трех-четырех цветов (например, черный, серый, сиена и охра), и даже пером и тушью. На иллюстрации 245 вы видите один из набросков, которые были сделаны пером и тушью в концертном зале во время исполнения «Мессии» Генделя. Набросок справа (ил. 246) сделан на террасе кафе. А наверху (ил. 244) вы видите моего сына: он смотрит телевизор. Рядом – я сам, вернее, мое отражение в зеркале. Сюжетов очень много, их нужно только видеть: дома у телевизора, перед зеркалом, на улице, в сквере, в зоопарке... Пробовали ли вы когда-нибудь рисовать в зоопарке? А на ферме – среди кур, кроликов, коров? Не упускайте такого случая! Вас ждет увлекательнейшее занятие, оценить которое по достоинству может лишь тот, кто рисует так же хорошо, как вы.

241

242

241–246 Вы должны ежедневно тренироваться, делая наброски. Эти упражнения позволяют совершенствовать технику и постигать искусство рисования, развивая способность творить легко и непринужденно. Ван Гог говорил: «Делать наброски – значит сеять, чтобы затем пожинать картины». На этих страницах вы видите наброски, выполненные в разной технике.

243



244

245

246

Микель Феррон рисует портрет углем и белым мелом

247

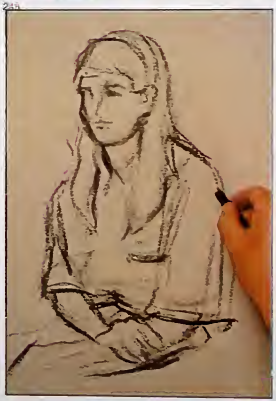
Знакомьтесь: это Микель Феррон — живописец, а это Эстер — художник-график. Она будет ему позировать. Тонированная серая бумага, уголь, белый мел. Сначала Феррон внимательно изучает модель: он смотрит то на лист бумаги, то на Эстер, зажав уголь в руке, он водит им, как будто не касаясь бумаги, — примеривается. Затем начинает рисовать, строит обобщенную форму (ил. 248, 249). Он работает не останавливаясь, полностью сосредоточившись на рисунке. Держа уголь плашмя, быстро распределяет светотени, растушевывает линии пальцами, уточняет пропорции. Смотрите, уже похоже (ил. 250, 251).

Вдруг Феррон останавливается, откидывается назад, внимательно смотрит на рисунок, сравнивает с моделью и приходит к выводу, что торс получился слишком коротким: «Я кое-что сотру рукой и подправлю торс, а то он коротковат». Он стирает только что проведенные линии ладонью и продолжает работать: подчеркивает светлые участки, высветляет белым мелом лицо и блузку, все время посматривая то на модель, то на рисунок (ил. 252, 253).

247, 248 Микель Феррон и его модель Эстер. Ниже – структурное построение будущего портрета

249–251 Феррон рисует лицо (ил. 249), уточняя линии предварительного наброска (ил. 250), торс (ил. 251) и замечает, что голова непропорциональна телу. На иллюстрации 253 мы видим, как Феррон исправил свою ошибку

248



249

250

251

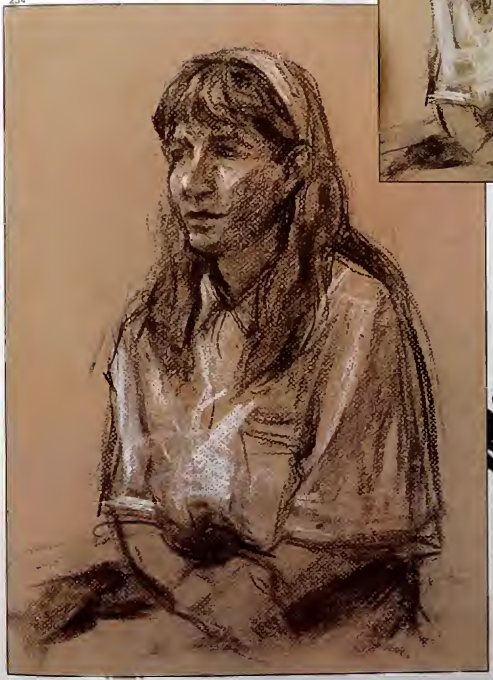
252, 253. Художник подчеркивает белым мелом светлые участки и обозначает блики. Он начинает с лица, затем переходит к складкам блузки, пропорции которой уже исправлены по сравнению с ил. 251.

254. Готовый портрет сочетает легкость наброска с совершенством художественного рисунка.

252

253

254



255

Висенс Баллестар пишет курицу восковыми карандашами

Висенс Баллестар – художник-анималист. Он работает в основном акварелью, однако и другими техниками владеет не хуже, о чем свидетельствует эта курица, нарисованная восковыми карандашами.

Однажды мы с Баллестаром отправились в деревню и зашли на ферму, где было множество кур и уток. Втроем – Баллестар, фотограф и я – мы удобно расположились в курятнике: хотелось поработать. Правда, «расположились» – это несколько громко сказано. Баллестар выбрал курицу с типичным оперением (ил. 257) и тут же, сидя с альбомом на коленях на маленьком складном стульчике и положив коробку с красками прямо на землю, начал рисовать.

Давайте посмотрим, что и как делает Баллестар. Он берет восковой карандаш цвета темной сепии, почти черный, и набрасывает очертания курицы, ее линейную структуру; затем все тем же карандашом он наносит ряд концентрических линий, которые вместе с пятнами хвоста, крыльев и верхней части шеи определяют объем курицы. Баллестар накладывает несколько пятен золотистой охры, бритвой слегка процарапывает отдельные участки и наносит новые линии и пятна. Он заканчивает работу над формой и рисунком хвоста, принимается за гребешок, окрашивает его в красный цвет, рисует глаз, некоторые детали головы и лап.

Как вы догадываетесь, во время работы Баллестара курица не сидела спокойно, позируя ему, а беспрестанно двигалась. Баллестар зафиксировал ее основные формы в первом линейном наброске (ил. 258), а остальное, по его словам, «лишь вопрос обобщения и практики. Всему можно научиться, но научиться можно, только работая и работая, много рисуя».

257. Наша модель – курица с черно-белым оперением – ни минуты не стоит на месте, что еще больше усложняет и без того непростую задачу

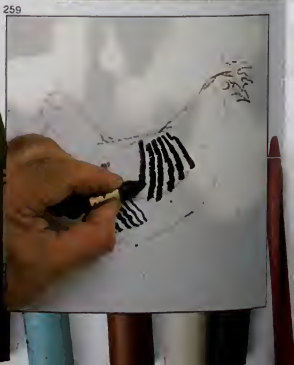
258–260. Художник-анималист Висенс Баллестар приступает к работе. Восковым карандашом цвета темной сепии он набрасывает очертания курицы, а затем работает над оперением (ил. 259). Концентрические линии лягут в основу будущих симметрично расположённых тональных пятен и наметят объем тела птицы (ил. 260)

257

256

256. Восковыми карандашами с помощью бритвы Баллестар создает интереснейшие работы

258


259

260

261

262

261, 262. В восковой живописи часто пользуются ножом или бритвой. С их помощью можно соскоблить верхний слой краски, а также нарисовать линию или тональное пятно и тем самым уточнить объем объекта.

263

263. Прекрасно, дорогой Баллестар! Вы показали, чего можно добиться, работая восковыми карандашами.

Рисуем стори-борд

264 Чтобы нарисовать стори-борд (или любую другую иллюстрацию), надо сначала запастись соответствующим документальным материалом. Ведь совсем не просто нарисовать по памяти, например, тигра

Стори-борд – это рассказ в картинках. Практически это не что иное, как сценарий рекламного ролика.

Телевизионные ролики заказываются рекламными агентствами. Сначала пишется короткий текст, а затем рисуется схема – стори-борд, который составит основу будущего ролика.

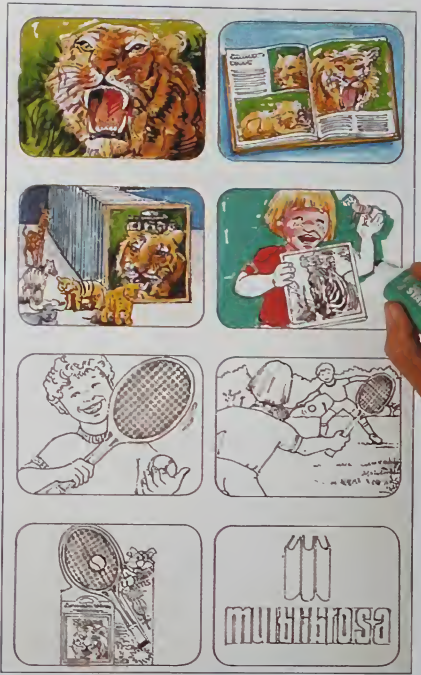
Микель Феррон отлично знает, как это делается. Его творческая биография насчитывает уже несколько десятков роликов. Сейчас мы увидим, как он рисует стори-борд для ролика, который на днях показывали по телевидению. Речь идет о рекламе иллюстрированной книжной серии «Дикие животные», предназначенной для детей 5–8 лет. Серия состоит из 30 книг, при покупке каждой из которых издательство в качестве поощрительного приза дарило покупателю на выбор одну из тридцати пластмассовых игрушек. Кроме того, приобретая первую книгу серии, покупатель получал теннисные ракетки.

Стори-борд состоит из одного-двух листов, разделенных на несколько кадров с соответствующим текстом. Прежде чем приступить к работе, Феррон подбирает рисунки и фотографии животных, в

265. Стори-борд – это не что иное, как графическое изложение рекламного ролика для телевидения. Это сценарий, на основе которого будут производить съемку. Создание подобного ролика начинается с того, что художник берет карандаш и рисует небольшой рассказ в картинках. Вы видите рисунок Феррона, выполненный для рекламы серии детских книжек

266

267



частности тигра, который появится в первом кадре ролика (ил. 264). Затем он делает несколько предварительных набросков и выстраивает их по порядку в соответствии со сценарием. Феррон рисует графитным карандашом средней твердости: сначала тигра, затем, по памяти, играющих детей, детские книжки, фигурки зверей и т.д. Последний кадр – логотип издательства (ил. 265). Художник обводит карандашный контур тонким фломастером (ил. 266), затем стирает следы карандаша и маркерами раскрашивает рисунки (ил. 267).

268

266, 267. Предварительный рисунок выполняется тонким фломастером и раскрашивается маркерами

268 Микель Феррон за работой над стори-бордом. Он рисует графитным карандашом средней мягкости, затем обводит рисунок тонким фломастером и раскрашивает маркерами Edding 1300 и Schwan Stabilayout

Раскрашивание стори-борда фломастерами

Одну за другой Феррон раскрашивает картинки очень яркими красками, как это принято в стори-борде. Он работает фломастерами двух типов: спиртовыми марки Edding 1300 в наборе из 89 цветов и толстыми фломастерами марки Schwan Stabilayout в наборе из 70 цветов. Поверх рабочего листа он положил лист бумаги поменьше, чтобы не испачкать рисунок. На этом же листочке художник может пробовать краски. Как вы уже знаете, фломастеры дают прозрачные пятна и линии, которые можно размывать водой или бесцветным спиртовым фломастером. Естественно было бы предположить, что при работе фломастерами, как и в акварельной живописи, краски необходимо либо смешивать, либо накладывать одна на другую. На самом деле это не так: обширнейшая гамма имеющихся в продаже цветов позволяет художнику выбрать именно тот цвет, который ему требуется.

Как и в акварели, фломастерами работают от светлого к темному, поэтому начинать надо с фона, с самых светлых участков, а уже потом наносить более темные краски. Это значит, что работа фломастерами, как и акварелью, требует виртуозного исполнения рисунка и умения подбирать краски: ведь то, что уже сделано, нельзя ни изменить, ни стереть, ни подправить. А теперь посмотрите, как выглядит законченный ролик после того, как над ним поработал режиссер. Как видите, все кадры совпадают с рисунками, за исключением небольшой разницы в композиции, связанной с особенностями киносъемки.

269

269. Вы видите готовый стори-борд. В самом конце художник поместил логотип издательства заказавшего ролик. Под каждым кадром – дикторский текст, который будет звучать в фильме. Обратите внимание на яркость красок и резкость контрастов, характерные для работ подобного рода

270

271

270, 271 Вы видите конечный результат – кадры фильма, снятого в целях рекламы детской книжки. В работе участвовала целая съемочная бригада: режиссер, продюсер, художник-постановщик, кинооператор, а также профессиональные манекенщики, выступившие в роли актеров. Общие затраты составили 180000 – 230000 франков. Как видите, фильм обошелся недешево. А начиналось все со сториборда.

Тоновая отмывка пейзажа двумя красками

272 Первый этап: правильно построенный рисунок, выполненный графитным карандашом, с обозначением светотени

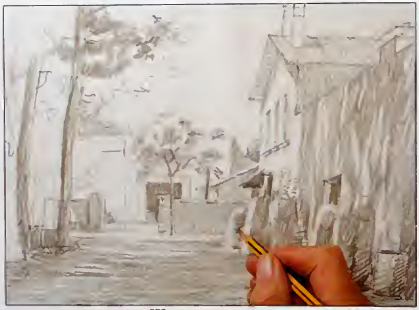
Первый этап: рисунок

Писать картины трудно, а акварели – особенно. Действительно, работа акварелью требует виртуозного владения рисунком: надо уметь разместить модель в пространстве, правильно определить пропорции и валеры и, кроме того, необходимо владеть техникой рисования. Но это еще не все. Надо чувствовать цвет, уметь его видеть и получать нужные оттенки, смешивая краски. Техника акварели предполагает определенное мастерство. Написать небеса или большую однотонную поверхность, тоновую градацию, плавный переход одного цвета в другой, зарезервировать участок, наконец, работать в технике «по сырому» – все это достаточно сложно. Чтобы овладеть этими секретами, вспомните известное изречение: «Разделяй и властвуй». Сведем все перечисленные трудности к двум основным: умению рисовать и владению техникой акварельной живописи. Я буду работать над тоновой отмывкой двумя красками: таким образом мне удастся избежать сложностей, связанных с разнообразием красок. Я сказал «две краски»? На самом деле их четыре:

берлинская лазурь,
английская красная светлая,
черная,
белая.

Вместо белой краски будет выступать цвет самой бумаги, а черную мы получим, смешав берлинскую лазурь с анг-

272



273

273. Начинаю отмывку с неба. Наношу голубую краску, затем голубую чуть сероватого оттенка, чтобы передать облака. Продолжаю работу тем же голубым, но более интенсивным: намечаю тени фермы и стены справа

274

английской красной. Попробуйте сами, и вы увидите, что в зависимости от соотношения этих красок можно получить холодный черный цвет с голубоватым оттенком или теплый с красноватым. Вы также убедитесь, что смешивание только этих двух красок дает множество разных тонов и оттенков, позволяющих создать картину, столь же богатую по колориту, как если бы она была написана всеми красками палитры.

Графитным карандашом 2В я выполняю рисунок в серых полутонах (ил. 272), которые помогут мне впоследствии разнообразить сочетание берлинской лазури и английской красной.

Второй этап: первая проба краски

Беру берлинскую лазурь и покрываю ею небо, затем рисую облака, не забывая наметить тени голубой краской, к которой добавляю немного английской красной. Чистой голубой обозначаю собственную тень фермы, окна и стены справа (ил. 273). Перехожу к домам на заднем плане: работаю розовой краской, крышу покрываю английской красной, смешанной с небольшим количеством голубой (ил. 275). Наконец пишу затемненные участки стен и тени на земле, взяв для этого берлинскую лазурь, смешанную с английской красной (ил. 276).

275

276

274 Только две краски: берлинская лазурь и английская красная светлая. Вместо палитры я использовал фаянсовую тарелку

275, 276. Красный цвет грунта фермы и почвы, чуть-чуть оттененный голубым, а также цвет фона определяют цветовую доминанту картины

Третий этап: рисуем и раскрашиваем

Третий этап я начинаю с деревьев слева (ил. 277): рисую очертания ветвей, листьев, обозначаю объем стволов. Все это я делаю берлинской лазурью, к которой добавляю английскую красную, когда дело касается более темных участков (см. ил. 277 и 281 – окончательный вариант картины, где хорошо видно это сочетание красок).

На этом этапе нелишне было бы иметь зеленую краску или желтую, которая при смешивании с берлинской лазурью дала бы зеленый цвет. Тогда было бы значительно проще передать все оттенки листвы, ветвей, стволов: светло-зеленые, темно-зеленые, желтые, голубые... Но не забывайте, что мы с вами договорились начать с самого простого, не касаясь пока сложных вопросов колорита. Итак, продолжаем? (Я все время говорю «мы», как будто мы с вами сидим рядом и работаем вместе. Но я уверен, что это упражнение вам просто необходимо, и вы обязательно должны выполнить его вместе со мной.)

Взгляните на иллюстрации 278 и 279. Как видите, я написал трубу на крыше фермы, закрасил черным окна и входную дверь дома на заднем плане, уделил какое-то время отделке формы и окраске кустов, двери и бочки, стоящей у стены справа. В то же время я успел нанести первый слой краски на дерево, на угловую стену на заднем плане и на козырек над входом, то есть работал над всей картиной в целом, рисуя и раскрашивая одновременно.

277

278

279

277–280. Вы видите, как я работал над деревьями слева, кустами справа и некоторыми деталями заднего плана (ил. 277–279). Все это приближает нас к результату, представленному на ил. 280.

Четвертый и последний этап: отделка

Сказать осталось совсем мало, а еще меньше – сделать: поправить деревья слева, нарисовать и раскрасить дерево и пальму на заднем плане, не забывая при этом о контрастах, усилить тон и уточнить цвет центральной двери, козырька и стены в глубине; окна и крышу покрыть тонким, прозрачным слоем берлинской лазури, подчеркнув отдельные детали шариковой ручкой; закончить дымоход, затемнить тени на земле и низ стволов. Вот и все! Теперь резинкой сотру следы карандаша там, где они еще видны, в частности на светлых участках стены и на земле. Ну как? А вы готовы выполнить тоновую отмывку красками? Это замечательное упражнение позволит вам освоить технику тоновой отмывки, а значит, сделать первый шаг в искусстве акварели.

281 Вот каких результатов можно добиться, работая всего двумя красками. Почему бы вам самим не проделать это упражнение? Не упускайте возможность попробовать себя в акварели.

280

281

Хосе Парамон рисует портрет цветными карандашами

282

283

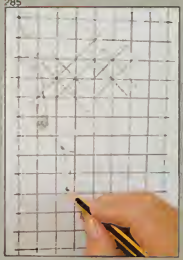
Вот мы и вместе: художник и модель – моя жена и я. Правда, она красива. Портрет жены я буду писать с этой фотографии, которую переведу на бумагу при помощи сетки. Это очень удобный способ. Его охотно применяли самые крупные художники – от Леонардо да Винчи и Дюрера до Дега и Гогена. Советую и вам последовать их примеру, когда будете писать портрет невесты, жены, родственника или друга.

282, 283. Вы видите художника и его модель то есть меня и мою жену.

284–286. Первым делом нужно увеличить фотографию, с которой мы будем рисовать, а затем расчертить ее на квадраты. Такую же сетку чертим на листе калькі. Теперь можно наносить основные линии портрета.

284

285



286

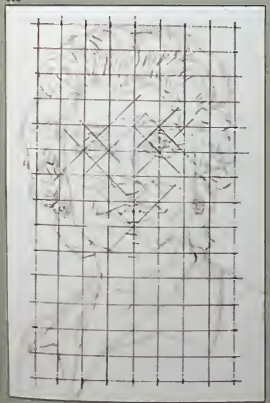
287

Советую вам хотя бы ради любопытства взглянуть на приведенные здесь иллюстрации. Они предлагают современную версию системы Альбрехта Дюрера (нижний рисунок), который учил рисовать, рассматривая модель сквозь расчерченную на квадраты рамку и используя в качестве точки зрения конец палочки. Сегодня художники поступают следующим образом: расчерчивают фломастером лист ацетатной пленки и вставляют его в черную квадратную рамку (1,2), которую ставят перед собой так, чтобы видеть модель сквозь расчерченную пленку. Совсем как Дюрер.

Для работы я взял лист тонированной серо-голубой бумаги марки Canson № 354 гладкой стороной вверх. Работать я буду английскими карандашами Rexel Cumberland (набор из 72 цветов). У вас это могут быть немецкие карандаши Faber или швейцарские Caran d'Ache (80 цветов). На иллюстрации 289 вы видите 15 карандашей, которыми пользовался я. Отбирал я их по мере того, как продвигалась работа.

Прежде всего, снимем ксерокс с фотографии, увеличив ее в два раза, и расчертим его на квадраты (ил. 284). Такую же сетку начертим на листе кальки, добавив несколько диагоналей, которые образуют дополнительные квадраты чуть меньшего размера. Это облегчит дальнейшую работу над рисунком. Чтобы лучше понять, как рисунок переносится на бумагу при помощи сетки, внимательно изучите иллюстрации 285 и 286. Я беру остро отточенный карандаш HB и рисую шею. На ксероксе хорошо видно, через какие точки проходит линия шеи; эти же точки имеются и на моей сетке (ил. 284 и 285). Провожу эту линию (ил. 286), снова сверяюсь с ксероксом и так далее. На иллюстрации 288 вы видите итог: расчерченная калька с нанесенным на нее линейным рисунком лица моей жены.

288



289

288 Расчерченная на квадраты калька с нанесенным на нее карандашным рисунком

289 Цветные карандаши, которые понадобились мне при работе над портретом

1. Кадмий желтый темный
2. Хром оранжевый
3. Светло-красный
4. Светло-розовый
5. Кармин
6. Светло-голубой
7. Берлинская лазурь
8. Индиго
9. Оливково-зеленый
10. Умбра жженая
11. Умбра натуральная (охра темная)
12. Кармин жженый
13. Черный
14. Серо-голубой
15. Белый

Перевод рисунка на бумагу, раскрашивание лица и волос

Чтобы перевести портрет на бумагу, надо превратить кальку в копирку. Для этого я покрываю ее с обратной стороны слоем сангины, держа палочку плашмя, как это показано на иллюстрации 290. Вместо сангины можно использовать мел любого цвета: серый, голубой, черный, но для портрета лучше брать именно сангину.

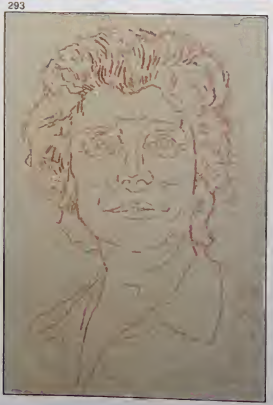
Теперь я прикрепляю кальку клейкой лентой к бумаге вдоль верхнего края. Для большей четкости рисунка обвожу его шариковой ручкой с красной пастой, чтобы лучше видеть, что уже обведено, а что нет (ил. 291). Тут главное – не нажимать слишком сильно, иначе шариковая ручка оставит на бумаге бороздки, которые будут выглядеть как белые штрихи. Я нарочно не закрепил кальку внизу и время от времени могу проверять, как продвигается работа и все ли перенесено. На иллюстрации 293 вы видите, что у меня получилось. Заметьте, что рисунок – линейный; в нем все выражено линией, даже очертания теней носа, шеи, шеи... Внимательно посмотрев на работу, я нахожу сангину слишком яркой, чтобы использовать ее как основу для раскрашивания, и смягчаю тон, протерев рисунок ваткой (ил. 294).

290

291

292

293



294

290–294 Перенесение рисунка при помощи расчерченной на квадраты кальки, покрытой с обратной стороны слоем сангины. Объяснение вы найдете в тексте.

Раскрашивание лица и волос

Для лица я беру два цвета: светло-розовый и темную охру, поверх которых наношу слой оранжевого хрома, а щеки подчеркиваю еще и красным. Параллельно рисую жженой умброй брови и глаза, а также радужную оболочку и зрачок, для чего использую кармин и темную охру (ил. 295). Жженой умброй подчеркиваю брови и прорисовываю под ними светло-голубым и оливковым тени. Возвращаюсь к зрачку, для чего, смешав индиго с кармином, получаю теплый черный цвет. Кармином, жженой умброй и темной серо-голубой рисую рот и губы

295

296

297

(ил. 296). Наконец приступаю к прическе: прорисовываю основные линии берлинской лазурью (ил. 297), а затем тщательно и очень терпеливо прорабатываю каждый штрих, стараясь передать игру света и тени на блестящих, волнистых волосах (ил. 298).

295, 296. Беру два карандаша – светло-розовый и желтый (темная охра) – и раскрашиваю лицо, щеки слегка подкрашиваю оранжевым хромом и красным. Рисую и раскрашиваю брови и глаза, используя кармин, умбру жженую и синий. Прорисовываю кармином губы.

297, 298. Работаю над прической: сначала уточняю предварительный рисунок, а затем обозначаю светотень.

298

Последний этап: отделка

На этих иллюстрациях вы видите завершающую стадию работы над портретом: какие-то места придется подскоблить, чтобы затем уточнить их (ил. 299), тут добавить несколько штрихов белым карандашом (ил. 300), там подправить объем, изменив оттенок тени (ил. 301). Кроме того, у нас еще не дописана шея (ил. 302). Но окончательную доделку портрета я оставил на завтра. Вернувшись к нему через сутки, я взглянул на его отражение в зеркале и заметил, что правая бровь слишком высока, рот чуть сдвинут по отношению к носу, цвет лица слишком бледен. Все это я немедленно исправил, подчеркнул берлинской лазурью фон и в довершение всего нанес несколько белых штрихов на блузку. «Можешь ставить свою подпись, – сказала мне жена. – Портрет мне нравится. Мы вставим его в рамку».

299–302 Завершающий этап: устранение неточностей и выделение белым карандашом деталей, в частности бликов на лице и волосах

299

300

301

302

303

303. Портрет готов. Сравните его с иллюстрацией 302. Заметили перемены? Правая бровь опустилась, рот встал на место, общий колорит стал ярче... Я бы не заметил недостатков, если бы не прервал на время работу, когда же я к ней вернулся, то увидел портрет уже другими глазами и понял, что следовало исправить. Некоторые же недостатки мне удалось подметить только благодаря тому, что я взглянул на портрет в зеркало. Этот способ был известен еще Леонардо да Винчи, который советовал пользоваться им при работе над портретом и фигурой.

Франсиско Креспо пишет пастелью букет цветов

Известный художник, профессор факультета изящных искусств в Барселоне Франсиско Креспо напишет сейчас пастелью вазу с букетом белых ромашек и двумя розами.

Креспо — непревзойденный мастер в изображении цветов. Он владеет множеством секретов: и как правильно подобрать нужную цветовую гамму, и как поддерживать в мастерской нужную температуру, чтобы цветы не раскрывались и не осыпались.

Для работы Креспо взял лист белой бумаги размером 50 х 70 см и набор пастели из 180 цветов марки Rembrandt. «Иногда я работаю пастелью и других марок, например Lefranc», — говорит он. Как вы видите на этих иллюстрациях, мастерская Креспо оборудована рабочим столом на колесиках со множеством выдвигающихся ящичков. На столе — набор из 180 палочек марки Rembrandt и две коробки поменьше: в одной лежат кусочки мелков холодных оттенков, в другой — теплых. Рядом, в отдельной коробочке — мелки, которыми Креспо работает в данный момент.

Посмотрим, как художник начинает картину. «Надо изучить модель, — поясняет он, — определить на глаз ширину и высоту вазы и букета, расположить их в плоскости картины, подобрать нужный фон. Постарайтесь представить себе всю картину в целом: цветы, фон... Затем...» — Креспо замолкает, берет темно-серый мелок и рисует им ряд окружностей: в дальнейшем в каждую из них он впишет цветок (ил. 307).

304

304. Франсиско Креспо в своей мастерской. Большинство его картин выполнено маслом или пастелью. Его композиции из цветов можно часто увидеть на выставках.

305

306

305, 306. Мольберт Креспо с прикрепленными к нему плинштом и бумагой. Перед мольбертом – «палитра» художника, состоящая из аккуратно уложенных в коробку мелков более 180 оттенков. Рядом с большой коробкой – две поменьше, в одной из них собраны кусочки пастели теплых тонов, в другой – холодных.

Первый этап: построение

Быстро и уверенно, как это может делать только подлинный мастер, Кресло рисует вазу и цветы, а затем, взяв вместо серого мелка красный, пишет фон (ил. 308). Если вы внимательно изучите его работу, вы заметите, что Кресло всегда стремится скорее заполнить белое пространство бумаги. «Очень важно это сделать как можно быстрее, – объясняет он. – Если вы хотите уравновесить контрасты и точно определить цвет, необходимо сразу найти цвет фона, не забывая о правиле одновременных контрастов: цвет выглядит тем темнее, чем светлее окружающий его фон, и наоборот».

Кресло только начал работу, и сейчас его в большей степени волнует не цвет, а форма. Но вот он уже пишет желтым серединки ромашек, намечает вокруг серым мелом лепестки. Во время работы он следил, чтобы каждый цветок, каждый листик, каждая тень занимали свое место и были строго пропорциональны друг другу. Но позвольте мне чуть дольше задержаться на этом.

307, 308. Прежде всего Кресло наносит ряд широких, размашистых штрихов округлой формы, располагая цветы в пространстве. На этом этапе художник не вдается в детали, не рисует ни листьев, ни лепестков.

307

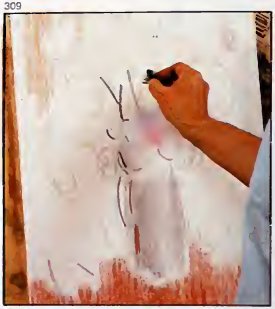
308

Второй этап: нанесение красок

Любая техника требует от художника прежде всего владения рисунком. Нельзя хорошо писать и плохо рисовать. Эта мысль, которая часто высказывалась художниками, была сформулирована Энгром: «Пишут так, как рисуют»,—говорил он. Это как нельзя более верно для пастели, в чем можно убедиться, глядя, как работает Креспо. Первым делом он уточняет общую структуру модели, а затем — листик за листиком, лепесток за лепестком — прорисовывает каждый цветок. Линии точны, конкретны, полностью соответствуют форме модели.

Если присмотреться к художнику, когда он строит общую структуру, мы увидим, что на первых порах форма для него важнее цвета. Однако очень быстро цвет начинает оттеснять линию на задний план. Красочные пятна приходят на смену штриху, и теперь художник может дать волю своему воображению, своей фантазии, но в пределах возможностей, которые предоставляет ему пастель. Действительно, пастель в некоторой степени позволяет работать от темного к светлому; однако в идеале, имея хороший подготовительный рисунок, художник наносит краски не смешивая, широко используя всю палитру.

309



309–311 Линии Креспо становятся более четкими, а формы – определенными, он то обводит контуры первоначального рисунка, то наносит цветовые пятна, которые тут же растушевывает пальцами добиваясь плавного перехода тонов

311

310

Третий этап: фон

На этой стадии Кресло работает, держа в левой руке тряпку (ил. 313). Почему? Вы знаете, что пастельные мелки пачкаются одни о другой, и как бы вы ни работали – не выпуская их из руки или укладывая каждый раз обратно в коробку, – они все равно покрываются цветной пылью, которая может испачкать и вашу работу. Вот здесь и пригодится тряпка: одно движение – и грязи нет. Чтобы избежать загрязнения работы, можно также время от времени пробовать мелок на доске, к которой вы прикрепили бумагу (ил. 314).

Теперь Кресло пишет фон. Он роется в обломках мелков теплой гаммы и выбирает кусочки светло-розовой пастели, серой, охры, красной, черной... и рисует, пишет, растушевывает пальцами. «Следишь?» – спрашивает он меня. Еще бы! Я смотрю не отрываясь. Советую и вам понаблюдать за его работой, рассматривая иллюстрации 315–318.

312–318. На этих иллюстрациях вы видите, как Кресло работает пастелью. После каждого штриха и после каждой растушевки он вытирает руки и мелки. Таким образом, они всегда остаются чистыми (ил. 313). Для большей уверенности он пробует краску на доске (ил. 314). Кресло рисует и пишет одновременно, накладывая слои друг на друга (ил. 315) и тут же растушевывая их пальцами (ил. 316–318).

312

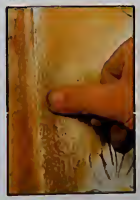
313

314

315

316

317



318

Четвертый, последний этап: живопись и растушевка

Креспо продолжает писать, растушевывая пальцами новые и новые штрихи, накладывает краски одну на другую, смешивает их. При этом время от времени он тряпкой чистит мелки и вытирает руки. «Обрати внимание, – говорит он мне. – Когда ты растушевываешь пальцами, их нужно обязательно вытирать всякий раз, как переходишь от одного места к другому, иначе краски смешиваются, и картина превратится в нечто серое и однообразное». – «Кстати о технике, – говорю я. – Я вижу, ты никогда не пользуешься для подправок ни резинкой, ни тряпкой». – «Никогда. Конечно, в исключительных случаях можно было бы пользоваться спинкой – этой мягкой, податливой, как пластилин, резинкой. Ведь ею можно стереть самый маленький участок, чтобы написать потом на этом месте лепесток или стебелек. Но, по-моему, это подходит, скорее, для другого стиля, более мелкого, например для гиперреализма. Моя же манера, свободная, раскованная, с несколько расплывчатыми формами, ближе к импрессионизму. А как тебе известно, в импрессионизме стирать не принято. Лучше записать неудачную форму или линию новым слоем краски». Мы подошли к завершающей стадии создания картины.

Франсиско Креспо работает с особой сосредоточенностью. Его движения точны до автоматизма: он рисует, растушевывает пальцами, чистит мелок, вытирает руки, смотрит на модель, затем на картину, снова на модель, рисует, растушевывает, чистит... А вам сейчас полезно будет оглянуться назад и еще раз пройти все этапы работы над картиной.

Вы убедитесь в том, что Креспо все время работал над композицией в целом. Улыбаясь, он прерывает мои объяснения: «Позволь мне самому закончить, Паррамон. Я хочу поделиться с читателем мыслью, которую часто повторяю своим студентам: частное подчиняется целому.

Произведение должно создаваться по-степенно. Не приносите картину в жертву какой-нибудь детали. Работать надо над картиной в целом».

319, 320 Если вы изучите этапы работы Франсиско Креспо, то согласитесь с его словами «Частное должно подчиняться целому. Надо работать над картиной в целом».

319

320

Микель Феррон рисует цветным мелом обнаженную натуру

Первый этап: набросок и построение

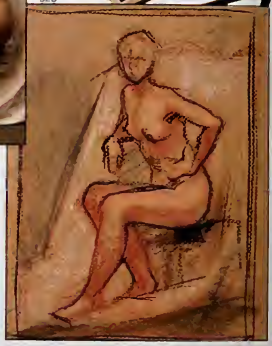
Это наша натурщица Анна. Она сидит на фоне накинутой на ширму белой драпировки, которая скрывает сиденье. По просьбе Феррона Анна перепробовала разные позы, пока в конце концов Феррон не остановился на той, что вы видите на иллюстрации 321. А это материалы и принадлежности, которыми пользовался художник (ил. 322): коробка мела марки Conte a Paris, карандаши разной степени твердости, мягкая резинка. Работать Феррон будет на охристо-серой тонированной бумаге Canson. Формат бумаги 75 x 110 см, формат рисунка 70 x 100 см, справа художник оставил четырехсантиметровую полосу для пробы краски. Предварительный набросок Феррон выполнит углем.

322

321

321, 322 Это Анна, натурщица. Рядом – коробка с мелом и угольными карандашами, которыми пользовался Микель Феррон

323



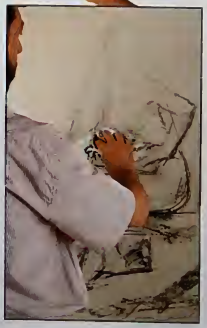
324, 325 Построение общей структуры углем

324

323 Первый набросок уменьшенного размера делается для изучения позы и расположения фигуры в пространстве.

325

326



326, 327 Феррон стирает первоначальный рисунок, чтобы поверх него нанести новый

327

Второй этап: набросок сангиной

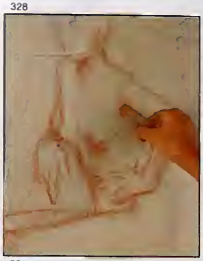
Феррон набрасывает основные линии фигуры, которые послужат ему ориентирами при нанесении окончательного рисунка. Бумагу он прикрепил к доске, а доску поставил на мольберт (см. ил. 342, с. 109). Теперь он приступает непосредственно к рисунку, размеры которого на этот раз достаточно велики. Феррон берет уголь, несколькими движениями располагает модель на плоскости листа, строго соблюдая пропорции (ил. 324, 325), и тут же все стирает тряпкой (ил. 326, 327). Зачем рисовать, если сразу все стирать? Когда художник стер уголь, рисунок полностью не исчез (ил. 327), а оставшиеся на бумаге следы послужат основой для дальнейшей работы над ним.

Второй этап: набросок сангиной

Окончательный вариант рисунка Феррон наносит сангиной. Он проводит контуры, уточняет их, затем, взяв палочку сангины плашмя, пишет тональные пятна и выстраивает тоновые градации (ил. 328–330).

Когда дело доходит до ног, Феррон выбирает тон потемнее, чтоб передать более насыщенный цвет этой части тела (ил. 331). Чуть позже мы увидим, что точно так же он поступит с руками.

328



329

331

328–330. Сангиной Феррон намечает объем фигуры. Линии и контуры он рисует острым концом палочки, а тональные пятна и градации – боковой стороной.

331. Перед вами рисунок после завершения второго этапа. Уже намечена светотеневая моделировка; на ногах тон ярче, чем на остальных частях тела

330

Третий и четвертый этапы

Растушевка и распределение валеров

Феррон приступает к третьему этапу. Он уточняет рисунок лица, намечает основные формы: глаза, нос, рот. Затем все той же сангиной обозначает объем, растушевывая штрихи пальцем или намотанной на него сухой мягкой тряпкой (ил. 332, 333).

По существу растушевка есть не что иное, как распределение валеров. При этом Феррон учитывает и разную насыщенность цвета, и светотени, и блики, не забывая подчеркивать рельеф. Результат этой работы вы видите на иллюстрации 334.

«Сейчас, – объясняет Феррон, – я просто рисую, пока не растушевывая. Вот когда я построю общую структуру, распределю валеры и намечу контрасты, можно будет заняться и растушевкой. При этом надо стараться не стирать линии и использовать текстуру, зернистость бумаги, что позволит достичь наибольшей естественности». В завершение этого этапа Феррон проходится белым мелом по драпировке, составляющей фон рисунка.

332–334 Феррон приступает к построению лица, намечая нос, глаза, рот. Он растушевывает нанесенные ранее тональные пятна и градации, пользуясь вместо эстомпа большим пальцем

332

333

334

335, 336 Посмотрите, как мелом цвета темной сепии художник уточняет рисунок лица

Уточнение объемов и выделение некоторых участков белым мелом

Теперь Феррон конкретизирует форму, обозначает и уточняет объем. Делает он это мелом цвета темной сепии. Художник, следуя совету Коро, работает «сверху вниз», но не забывает и слова Энгра о том, что «надо быть внимательным, успеть все заметить и работать над всем сразу». Итак, Феррон начинает с головы, двигаясь по направлению к ногам; при этом он постоянно сопоставляет формы, размеры, пропорции, валеры, контрасты, не уставая сравнивать рисунок с моделью. Его взгляд скользит с одного участка на другой...

335

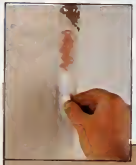
336

337

338

339

341



340

342

343

337–342. Феррон пробует краски на участке бумаги, специально оставленном справа от рисунка (ил. 341). Фотограф удачно выбрал момент, поглощенный работой художник за мольбертом (ил. 342). Темной сепией Феррон распределяет валеры, обозначает объем, приближаясь к завершающему этапу работы.

343. Перед вами рисунок после завершения четвертого этапа: некоторые участки тела и драпировки выделены белым мелом.

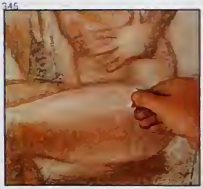
Пятый, последний этап: отделка

Художник приступает к последнему, завершающему этапу, подчеркивая свет и тени: лицо оттеняет розовым мелом (ил. 344), бедро – желтым (ил. 345), отдельные детали – углем, который тут же растушевывает (ил. 346), колено – несколькими штрихами белого мела (ил. 347), блеск волос передает светло-желтым (ил. 348); наносит синий тон на более темные участки, темной сангиной подчеркивает очертания рук (ил. 349, 350). Напоследок он обращается ко всем краскам палитры, нанося штрих за штрихом: здесь голубой, там светло-зеленый, фиолетовый, красный...

Ну, а это конечный результат – прекрасный пример того, чего можно добиться, владея техникой художественного рисунка.

344

345



346

347

348

344–350. Микель Феррон работает над рисунком в целом. Он уверенно рисует, раскрашивает, подчеркивает светлые и блестящие зоны, очерчивает контуры, добивается плавного перехода тонов, высветляет или насыщает тона. Теперь кроме сангины и темной сепии он использует мел и других цветов: розовый, светло-желтый, нейтральный желтый, зеленый, фиолетовый, кармин и даже уголь. Работает художник увлеченно, «сверху вниз», охватывая всю картину сразу.

349

350

351

351 Рисунок закончен. Общее построение и структура вполне удались, пропорции безупречны. Феррон рисует легко и непринужденно. Цвета гармонично сочетаются между собой и с цветом бумаги, белый мел не создает напряжения – драпировка остается лишь фоном, на котором выгодно выделяется фигура. Прекрасный пример для завершения книги о художественном рисунке

ПУТЬ К МАСТЕРСТВУ

КАК РИСОВАТЬ

Книги серии "Путь к мастерству" предназначены как для начинающих художников, пробующих свои силы в рисунке карандашами или пастелью, в живописи маслом или акварелью, так и для художников, обладающих опытом. Благодаря этим книгам вы научитесь не только создавать законченные художественные произведения, но и познакомитесь с историей искусства, узнаете много интересного о великих художниках и их всемирно известных произведениях.

Вы хотите научиться рисовать? Тогда читайте эту книгу и, следуя советам автора, выполняйте все практические упражнения, предложенные им. Владение рисунком необходимо для любого вида пластического и декоративного искусства, архитектуры и рекламы. Книга познакомит вас с историей художественного рисунка, на ее страницах вы увидите графические произведения великих художников Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, Гойи, Ренуара и др. Вы узнаете, как правильно выбрать материалы и другие принадлежности для рисования, как научиться постановке модели, как расположить ее в пространстве, что такое перспектива, каковы законы тональных соотношений и многие другие секреты, необходимые для самостоятельного обучения рисунку.

bolero
(095) 742-5674
www.bolero.ru

ISBN 5-88896-080-2
9 785888 960806

АРТ-РОДНИК